
DOK
UME
NTA
TIO
N

**République
Géniale**

17.08. – 11.11.2018

DAMPF
ZENTRALE
BERN

KUNST
MUSEUM
BERN

INHALTS VER ZEICH NIS

3	République Géniale – Einleitung	96	KW 42 / 16.–21.10.2018
5	Countdown: Interview mit den Kurator*innen	104	U5: «Talking about colours, emotions and sound», Interview, Part 1
13	Pläne, Räume, Würfel	107	KW 43 / 23.–28.10.2018
16	KW 33 / 16.–19.08.2018	111	U5: «Talking about space, collaboration and process», Interview, Part 2
29	Peter Radelfinger: Aus Fillious Backstube (n°1): 16	113	KW 44 / 30.10.–04.11.2018
30	KW 34 / 21.–26.08.2018	121	SUPERFLEX: «COPY LIGHT FACTORY», Interview
37	Peter Radelfinger: Aus Fillious Backstube (n°2)	123	KW 45 + 46 / 06.–13.11.2018
38	KW 35 / 28.08.–02.09.2018	141	Reflexion: Öffentliches Abschlussgespräch mit den Kurator*innen
46	Nathalie Lötscher: Robert Filliou for Dummies	143	Impressum / Dank
47	KW 36 / 04.–09.09.2018		
51	Meret Arnold: Teaching & Learning as Performing Arts		
53	KW 37 / 11.–16.09.2018		
58	Nathalie Lötscher: John Cage for Dummies		
59	KW 38 / 18.–23.09.2018		
66	Kathleen Bühler, Sarah Merten: «Alleine Denken ist kriminell» – Kollektives Kunstschaffen im Nachgang zu Robert Filliou		
72	KW 39 / 25.–30.09.2018		
79	Forensic Architecture: «Wir arbeiten im Namen der Opfer», Interview		
81	KW 40 / 02.–07.10.2018		
82	Nathalie Lötscher: Joseph Beuys for Dummies		
83	KW 41 / 09.–14.10.2018		
93	RELAX: «a word a day to be wiped away», Interview		

INDEX

A-M

– Aare Club Matte Bern	45
Elke Albrecht	84
Diana Mercedes Alonso	84
Guillaume André	24, 88
– Architekturstudierende der Berner Fachhochschule	73
Meret Arnold	5, 33, 51, 73, 86, 99
Zoro Babel	48
– Ballet Rambert	60
Claudia Barth	117, 126
Fredie Beckmans	84
Peter Behrendsen	60, 64
– Berner Musiker*innen	45
Céline Beyeler	109
Ina Bierstedt	84
Anneli Binder	5, 61, 141
Bernhard Bischoff	139
Maria Blondeel	84
Wulf Böer	32
Natascha Borowsky	84
Katharina Brandl	43
Monika Brandmeier	86
Nicolas Brulhart	117
Sam Brüngger	20
Marianne Burki	43
Joern J. Burmester	124, 130
Claudia Busching	84

Frieder Butzmann	17, 23, 74, 125
Kathleen Bühler	5, 21, 43, 44, 66, 93, 121, 141
Hanspeter Bürgi	73
Barbara Büscher	117
Anina Büschlen	36
Mary Ellen Carroll (MEC Studios, New York)	35
Delphine Chapuis Schmitz	57
Kees Christiaanse	56
U We Claus	84
Michel Collet	24, 32, 88
John Court	130
Yngvar Cramer	64, 65, 109
Alvin Curran	45
Noël De Buck	85, 88
Annet Dekker	117
– Dolanbay	130
Arnold Dreyblatt	86
Jordan Dykstra	50
– EIDIA Paul Lamarre & Melissa Wolf	17
Leif Elggren	90
Antonia Erni	117
Sigrid van Essel	56
Harald Falkenhagen	84
– Fahnenschwinger Vereinigung Region Bern	17
Florian Feigl	130
Esther Ferrer	117
Johannes Feuchter	74
Filippo Filliger	116
André Flury	49
Sabine Folie	117
– Forensic Architecture	79
Ashley Frith	50
Nicolas Y. Galeazzi	97, 130
Julia Gelshorn	43
Pascale Grau	117
Claudia Grimm	117
Daria Gusberti	117
Wiebke Hahn	43
Wolfgang Hahn	84
Maximilian Hanisch	129
CM von Hausswolff	90

Nadine Isabelle Henrich	43
Dirk Hildebrandt	43
Thomas Hirschhorn	43, 44
– HKB Percussion Ensemble	108
Gisela Hochuli	130
Claire Hoffmann	76
Katja Hoffmann Wildner	84
Leo Hofmann	124
Hannah Horst	27
Martin Huberman	39
Lukas Huggenberger	73
– IKG	84
Tatjana Ilic	84
Gereon Inger	84
Laura-Mareen Janssen	43
Katja Jug	33
Tim Kammasch	102
Katharina Karrenberg	84
Essi Kausalainen	130
Justin Kennedy	19
Viola Klein	73, 74, 125
Gisela Kleinlein	86
Khensani de Klerk	111
Alison Knowles	17
hans w. Koch	54, 64
Bruno Krenz	84
Chantal Küng	27, 76, 116
Sanja Latinović	109
Andrea Lesjak	48
André Eric Létourneau	24, 88
Silke Leverkühne	86
Klara Lewis	90
Graham Lewis	90
Adam Linder	19
Dana Loftus	45, 74
Nathalie Lötscher	46, 58, 82
– Louise Guerra Archive	27, 57, 76, 116
Valeria de Luca	43
Tabea Lurk	119
Matthias Lüthi	20
Ursina Makiol	73
Charlotte Malterre-Barthes	32
Valerian Maly	5, 42, 49, 54, 64, 74, 84, 117, 125, 141

INDEX

M-Z

Simone	Mangosch	84
Angela	Marzullo	114, 115, 116
Charlotte	Matter	43
Sarah	Merten	5, 63, 66, 76, 111, 141
Agnes	Meyer-Brandis	128
Johanne	Mohs	43
Babeth	Mondini-Van Loo	84
Laura	Müller	74
Magdalena	Nadolska	125
Marie-Louise	Namislow	43
Hayley	Newman	117
Boris	Nieslony	117
Maik	Novotny	79
	– Oberkreuzberger Nasenflötenorchester – Der Grindchor	17
Sibylle	Omlin	87
Jürgen	Olbrich	84
Ernestyna	Orlowska	124
Camilla	Paolino	115
Felix Johannes	Peijnenborgh	73
	– Pontonierfahrverein Bern	45
Stefanie	Proksch-Weilguni	43

Peter	Radelfinger	29, 37, 42, 102
Norbert	Radermacher	84
Josef	Ramaseder	84
Bryan	Reedy	117
	– RELAX (Chiarenza & Hauser & Co)	93
Seraina	Renz	5, 51, 109, 125, 141
Melissa	Rérat	43
Andrea	Rickhaus	140
Eleanor	Roberts	117
Christoph	Rodde	84
Maria Fernanda	Rodriguez Bernal	73, 74
Sascha	Roesler	31, 32
Helene	Romakin	104
Ksenia	Sadilova	140
Dorota	Sajewska	117
Paula	Sansano	5, 51, 141
	– Schachclub Bern	64
Sigrid	Schade	117
Philipp	Schaerer	98, 99
Marc	Schaffroth	130
Fernando	Schapochnik	41
Nora	Schattauer	84
Sibylle	Schelling	36
Klara	Schilliger	24, 74, 88
Beate	Schlichenmaier	117
Andreas	Schmid	84
David	Schnee	50
Peter J.	Schneemann	43
Gabriela	Schneider	63
Eva Maria	Schön	86
Jochen	Schorer	108
Dorothea	Schürch	21, 89, 117
Felicity D.	Scott	32
An	Seebach	86
Walter	Siegfried	117
Kathrin	Siegrist	27, 76, 116
Marja-Leena	Sillanpää	90
Christopher	Smith	84
Zsolt	Sörös	50
Brooke	Stamp	19
Lara	Stanic	64
Magdalena		
Johanna	Stec	73

Jeannie	Steele	61
Anne	Steinhagen	86
Nele	Ströbel	86
Christoph	Studer-Harper	125, 126
	– Studierende der HKB	125
	– Studierende der HKB/BA Sound Arts	54
	– Studierende der HKB/MA CAP	97, 124
	– SUPERFLEX	121, 139
Marlies	Surtmann	117
Nanae	Suzuki	84
Marco	Teubner	124
Dorothee	Thébert	116
Stephen	Thompson	19
Konrad	Tobler	84
Milica	Topalović	32
Anna	Tretter	84
	– U5	104, 111
Denise	Ulrich	73
Philip	Ursprung	32
Cathy	Van Eck	64
Emile	Van Helleputte	74, 88
Francesca	Varga	74
Alizia	Velázquez	88
	– Verein Outdoortech	20
Valentine	Verhaeghe	19, 24, 88
Naomi	Vogt	43
Vivian	Wang	104
Moritz	Wappler	73, 84
Daniel	Weissberg	64
Eyal	Weizman	79
Michaela	Wendt	24, 88
Johannes	Willi	17, 27
Martha	Wilson	117
Dorte	Wium	124, 130
Ronja	Wium	130
Wen	Yau	117
Marcel	Zaes	50
Miao Shuye	Zhao	88
Roger	Ziegler	5, 45, 48, 90
Nina	Zimmer	18
Markus	Zimmermann	73
Peter	Zumstein	86

COUNTDOWN: INTERVIEW MIT DEN KURATOR*INNEN

AM 16. AUGUST 2018 WIRD IM KUNSTMUSEUM BERN DIE REPUBLIK AUSGERUFEN UND ZWAR DIE GENIALE REBUBLIK! DIESE BASIERT AUF EINER IDEE DES FRANZÖSISCHEN KÜNSTLERS ROBERT FILLIOU UND ENTSTEHT IMMER DANN, WENN SICH FREIE GEISTER TREFFEN UND AUSTAUSCHEN, KUNST UND DENKEN GRENZEN ÜBERSCHREITEN UND DAS KIND IN UNS ZUM SPIELEN KOMMT. DAS KURATOR*INNEN-TEAM STELLT IM VORFELD SEINE ÜBERLEGUNGEN VOR UND SKIZZIERT, WAS IN DEN DREI MONATEN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE ZU ERWARTEN IST.

Welchen Bereich hast du in der *République Géniale* kuratorisch betreut?

MERET ARNOLD

Ich kam erst im Juni als Unterstützung zum Kuratorium der *République Géniale* hinzu. Zu diesem Zeitpunkt war die konzeptuelle Phase weitgehend abgeschlossen. Nun ging es darum, die vielen Stränge dieses Projekts zusammenzubringen und umzusetzen. Ich unterstützte den Bereich *Teaching & Learning*, der sich mit dem Lehren und Lernen befasst. Ich bin zuständig für das *Studiolo 2*, den Projektionsraum der *République Géniale*. Gemeinsam mit dem Künstler und Architekten Philipp Schaerer setzte ich eine Bildprojektion mit studentischen Arbeiten aus seinen Kursen zu Kunst und Architektur um, die er in Architekturabteilungen verschiedener Hochschulen unterrichtet. Des Weiteren helfe ich in der Planung und Organisation eines Stadtpaziergangs mit, der als Abschluss des Symposiums *Ein Meter über dem Boden* die Hodlerstrasse als Territorium genauer unter die Lupe nimmt. Ich betreue auch die Zusammenarbeit mit dem Architekturdepartement der Berner Fachhochschule mit, die ihre Ateliers zeitweilig in die *République Géniale* verlagern wird. Ausserdem unterstützte ich das *Teaching & Learning*-Team, indem ich die Texte für die Saalbeschriftungen der Räume im Erdgeschoss und für das Begleitheft verfasste. Mein zweiter Einsatz geht erst mit der Ausrufung der *République*

Géniale los. Ich werde den Blog, der während der *République Géniale* betrieben wird, zeitweise als Redakteurin betreuen und als Autorin selber Beiträge schreiben.

ANNELI BINDER

Ich bin Teil der Künstlerischen Leitung der Dampfzentrale Bern und hier vor allem verantwortlich für den Bereich Performing Arts, wozu auch der Tanz zählt. Mit diesem Blick wurde ich gebeten zur *République Géniale* beizutragen. Ich habe das Rambert Ballet aus London eingeladen, den *Rambert Event* zu zeigen, der dem berühmten Cunningham Event entspricht.

KATHLEEN BÜHLER

Mit Sarah Merten zusammen habe ich den Bereich der Bildenden Künste betreut und war an der Konzeption der Publikation und der Ausstellungsbeschriftung beteiligt. Ausserdem werde ich wie die anderen Kurator*innen

während RELAX sich der Abbildung ökonomischer und politischer Zwänge in der Alltagssprache widmen. Forensic Architecture hingegen nutzt die Analyse von Architektur und Stadtentwicklung zur Spurensicherung von Verbrechen gegen die Menschheit und führt die gesicherten und rekonstruierten Befunde im «öffentlichen Forum» des Kunst(ausstellungs-)raums vor.

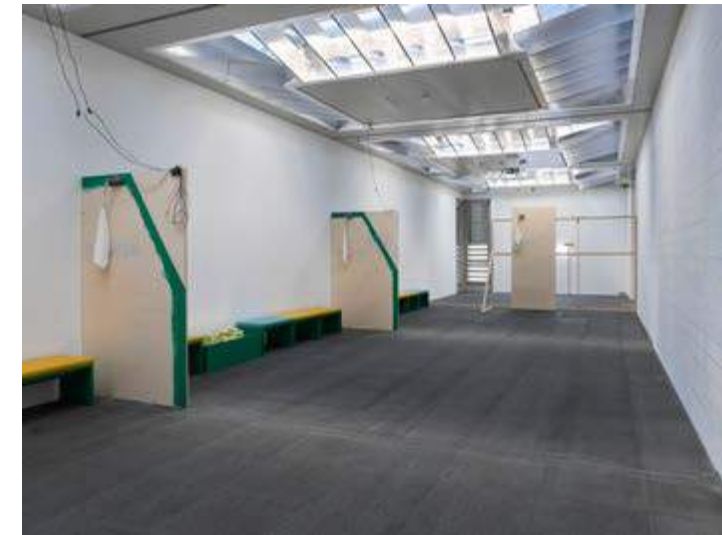
VALERIAN MALY

Als Teil eines Co-Kurator*innen-Teams, das sich aus Fachleuten verschiedener Disziplinen zusammensetzt, versuchen wir im Geiste Robert Fillious etwas abzuheben, und aus der Distanz von 1 Meter über dem Boden das Territorium der *République Géniale* zu besiedeln: «Le Territoire de la République Géniale est un territoire comme tous les autres (le tien, le mien, le nôtre, le leur) mais une définition au-dessus du sol» Robert Filliou, 1971. Das heisst, wir kommen alle aus



SUPERFLEX, *Copy Light Factory*, 2008, Edition: 2 / 3, Installation, Masse variabel, Foto: Dominique Uldry

wochenweise als Redakteurin für den Blog sowie die Online-Publikation amten. Nachdem ich zusammen mit Sarah Merten zum Schluss kam, dass eine der wichtigen Beiträge von Robert Filliou seine Förderung von kollektiven Arbeitsprozessen sowie das Ausgreifen in andere Disziplinen war, haben wir nach künstlerischen Kollektiven Ausschau gehalten, welchen dies auf heutige Weise besonders prägnant vorleben. Mit dem dänischen Kollektiv SUPERFLEX etwa wird die Verbindung von Kunst, Design und Markt in den Blick genommen,



RELAX, *a word a day to be wiped away*, 2012 – 2018, Installation bestehend aus Wörtern, Putzlappen, Wischmaschinen, Sitzen, Spiegeln und einer «Bibliothek der gelöschten Wörter», Foto: Dominique Uldry

verschiedenen Fachbereichen, aus der Kunstwissenschaft, Architektur, Tanz, Musik und ich aus einem Feld, das von Beginn an die genannten Bereiche «expanded», also erweitert gedacht hat: der Performance Art und der experimentellen Musik, der Sound Art. Meine kuratorischen Beiträge betreffen vor allem die *Live Art*, die dynamischen Ereignisse, die die Performances, Sound Art, aber auch *Eat Art* und *Teaching & Learning* umfassen. Zum einen interessiert mich wie man Werke der 1960er und 1970er Jahre heute zur Aufführung

bringt. So spannen wir für die Wiederaufführung von John Cages legendärem *Réunion*-Schachspiel-Stück aus dem Jahr 1968 mit Meister*innen des Schachclub Bern zusammen und realisieren das Stück für interaktives Schachbrett und live-elektronische Musik mit zeitgenössischen Komponist*innen. Zum anderen ist gerade das Werk und das Wirken von Robert Filliou eine stete Herausforderung, die heutige zeitgenössische Kunstpraxis zu reflektieren. Was heisst die Enthierarchisierung denn konkret, wenn Zuschreibungen wie «bien fait» – «mal fait» – «pas fait»... gleich-wertig, ja sogar gleich-gültig sind? Welchen Platz nimmt denn beispielsweise das kreative Scheitern, das Experiment («mal fait») oder das nicht abgeschlossene, das nicht mit «Firniss» und Zertifikaten versiegelte, das noch nicht hergestellte Werk («pas fait») ein? Ich denke, das sind Fragen, die nichts an Relevanz verloren haben, nur heute anders situiert und diskutiert werden.

SARAH MERTEN

Ich habe zwei Kollektive im Bereich Ausstellung betreut (U5, Louise Guerra Archive). Die kuratorische Arbeit ist sehr vielfältig und beinhaltet als erstes die Entwicklung einer Idee und anschliessende Recherche. Nachdem der Beschluss gefasst wurde, dass wir den Fokus des Ausstellungsteils auf künstlerische Kollektive setzen, haben Kathleen Bühler und ich uns durch eine lange Liste gearbeitet, die wir recherchiert haben. Ausgewählt haben wir 5 national und international tätige Kollektive, die jedes für sich gesehen eine spannende, inhaltliche Auseinandersetzung führen und in der Kombination einen vielfältigen Einblick in die Diversität kollektiver Arbeitsprozesse bieten. Ebenfalls beteiligt war ich an der Konzeption, Umsetzung und redaktionellen Betreuung des Blogs und der digitalen Publikation. In Arbeitsgruppen habe ich ausserdem an der Planung der Eröffnung, der Foto- und Videodokumentation sowie an der textlichen Vermittlung des Projekts mitgearbeitet.

SERAINA RENZ

Ich habe in erster Linie den Bereich *Teaching & Learning* betreut, zusammen mit Paula Sansano, Valerian Maly und Meret Arnold. Die *République Géniale* ist das Produkt enger Zusammenarbeit. *Teaching & Learning* fokussiert weniger auf im eigentlichen Sinne künstlerische Beiträge, wobei dies wiederum eine Definitionsfrage ist. Im Sinne von Robert Filliou sind Lehren und Lernen durchaus künstlerische bzw. kreative Tätigkeiten. Lehren und Lernen können also unter gewissen Bedingungen kreativ sein. Solche Bedingungen stellt die *République Géniale* bereit. Wir arbeiten in diesem Bereich in erster Linie mit Studierenden, gestalten z.B. ein Seminar

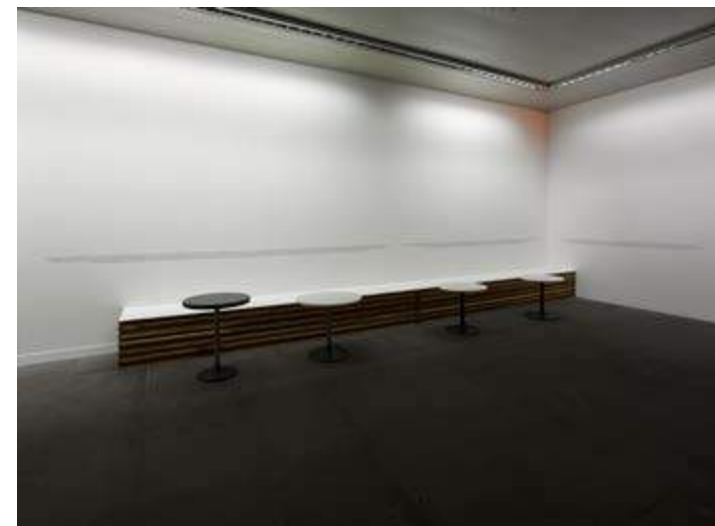
in Kooperation mit der HKB und dem Radio RaBe. Das Ziel ist, dass die Studierenden Radiosendungen zum 1'000'055. Geburtstag der Kunst gestalten, die dann auch ausgestrahlt werden. Des Weiteren werden uns Architektur-Studierende der ETH Zürich mit ihrem *Lehrcanapé* besuchen. Das *Lehrcanapé* war eine Idee von Lucius Burckhardt, der der Generation von Filliou angehört und u.a. an der ETH gelehrt hatte. Diese Generation – wir könnten auch an Joseph Beuys denken – hat sich intensiv mit pädagogischen Fragen auseinandergesetzt und hat daran gearbeitet, dass Bildung eben ein kreativer Prozess wird, nicht einfach Drill, Disziplin und Büffeln. Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu diesem Ziel war für einen Filliou oder einen Burckhardt, dass Hierarchien zwischen Lehrenden und Lernenden abgebaut werden. Auf dem *Lehrcanapé* nehmen alle Beteiligten gemeinsam Platz, da gibt es kein Katheder, von dem aus doziert wird. Ein wichtiger Teil des *Teaching & Learning*, an dem ich mitgearbeitet habe, ist auch das Symposium *Ein Meter über dem Boden – Klima und Territorium aus der Perspektive der République Géniale*. Ziel der Veranstaltung ist es, einige der Themen dieses Projekts vertieft, d.h. aus wissenschaftlicher Perspektive diskutieren und der Öffentlichkeit vorstellen zu können. Das Symposium soll der *République Géniale* helfen, sich selber besser zu verstehen. Aber es werden sicher auch unerwartete Dinge zur Sprache kommen, die über unseren Rahmen hinausgehen und uns und dem Publikum ermöglichen, etwas ganz Neues zu lernen.

PAULA SANSANO

Ich habe im performativen Programm *Teaching & Learning* mitgearbeitet und bei *Live Art* und *Eat Art*, immer dann wenn szenografische Themen aufgetaucht sind. Entscheidend für die Zusammenarbeit war das Aufweichen der einzelnen Bereiche, um so die Schwarmintelligenz nutzen zu können. Nur so konnten wir einen interdisziplinären Archipel einrichten. Die Arbeit für die Szenografie betrifft das gesamte Projekt und beginnt damit, den Ausstellungsraum und die Aussenplätze auf der Hodlerstrasse zu organisieren und die Räume zu verteilen. Dabei gilt es, die Bedürfnisse aller Kurator*innen, der Museumstechnik, der Signalistik etc. und der zukünftigen Besucher*innen zu berücksichtigen. Es ist eine systemische Aufgabe. Dazu kommt die Zusammenarbeit mit Behörden, Handwerker*innen, Künstler*innen etc. Schliesslich gilt es, die Kosten- und Terminplanung einzuhalten. Wir sind stark auf den Atelier 5-Bau eingegangen, haben ihn von überflüssigen Wänden befreit und den zentralen Raum im Erdgeschoss rund um die Treppenhalle zum *Poipoïdrom*, einem Schauplatz mit Ereignischarakter nach Robert Filliou und dem Architekten Joachim Pfeufer, erklärt. Die abgebrochenen Wände haben



Die Plattform als zentraler Schauplatz im *Poipoïdrom*, Foto: Dominique Uldry



Die Zwischenwände werden zu Sitzbänken umfunktioniert, Foto: Dominique Uldry

wir zu tiefen Sitzbänken umgebaut. Das *Poipoïdrom* mit seiner zentralen Plattform ist die Hauptinsel, um die sich die *Studiolos 1–4* anordnen. Auf der Hodlerstrasse haben wir für *Eat Art* zudem eine Küche in einem Container eingerichtet und im Museumsgraben werden wir mit einer Gruppe ehrenamtlicher Männer und Frauen, die sich der anspruchsvollen Pioniertechnik verschrieben hat, ein Sarasanizelt aufbauen: Wir nennen es *learning by building*. Der «Gegenstand der Erkenntnis» besteht bei Filliou aus den anspruchslosesten Materialien. In unserem Fall sollen folglich Seile und Blachen ausreichen. Schliesslich werden 17 Plakatständer aufgereiht, die Permutation der



Blick ins Studiolo 1 auf eine Arbeit von Sascha Roesler, Foto: Dominique Uldry



Martin Huberman (El Estudio Normal), *The Phantom Limb – Studiolo*, 2018, Foto: Dominique Uldry

Buchstaben ergibt «République Géniale». Zwei Fahnen, auf denen der einäugige Würfel aus Fillious Werk *Eins. Un. One* zu sehen ist, schiessen Fahnenschwinger zur Eröffnung in die Höhe, auf den Terrassen zwischen dem Stettlerbau und dem Atelier 5-Anbau hissen wir zwei weitere Fahnen. Sowohl das Sarasanizelt, als auch die Plakatständer und Fahnen zeigen den fließenden Übergang von der Szenografie zur kuratorischen Arbeit. Fillious ästhetisches Grundprinzip war die «permanente Kreation», das Fließen von Ideen, die auf kein Ziel hinauslaufen. Das Denken in Kategorien haben wir abgelegt, nicht aber den intensiven Austausch unter den Kurator*innen. So sind die Ideen am Ende nicht mehr klar

zuzuordnen. Kuratorisch im wesentlichen Sinn habe ich vor allem das *Studiolo 2 + 3* betreut, die Zusammenarbeit mit Architekturstudierenden implementiert und am Symposium *Ein Meter über dem Boden* mitgearbeitet. Aus meiner kuratorischen Tätigkeit im Affspace Bern kenne ich den argentinischen Architekten Martin Huberman. Ihn haben wir eingeladen, um sich ausgehend vom berühmten Studiolo des Grossherzogs Francesco I de'Medici im Palazzo Vecchio in Florenz mit der «architektonischen Urform» des Studiolos auseinanderzusetzen.

ROGER ZIEGLER

Als Leiter der Sparte Musik der Dampfzentrale Bern war mir natürlich mein angestammtes Gebiet zugewiesen. Von den Ideen, die ich für die *République Géniale* formuliert habe, sind aber schlussendlich diejenigen in das Programm gekommen, welche die Performance ins Zentrum rücken oder der Darstellung zumindest den gleichen Stellenwert einräumen wie dem Tonmaterial. *Maritime Rites* von Alvin Curran zur Aufführung zu bringen kam mir beispielsweise deshalb in den Sinn, weil im Sommer nichts anderes einen grösseren Bezug zu Bern als Stadt herstellen kann als die Aare. Und ich wollte eine musikalische Darbietung einbringen, welche auch in den öffentlichen Raum tritt. Auch unter freiem Himmel findet Musik aber oft in klassischen Bühnensituationen statt, diese wird bei *Maritime Rites* aufgehoben, da ein grosser Teil der Musiker*innen auf Schiffen der Pontonier- und Wasserfahrvereinen den Fluss hinunterfahren, was also eher einer sonntäglichen Prozession gleichkommt.

Inwiefern haben die künstlerischen Beiträge direkt oder indirekt etwas mit Robert Filliou zu tun?

MERET ARNOLD

Robert Filliou sprach der Kunst eine wichtige Rolle in Lehr- und Lernprozessen zu. In seinem Buch *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts* versammelte er seine Gedanken dazu. Der Bereich *Teaching & Learning* der *République Géniale* knüpft an diese Ideen an. Mit Philipp Schaerer beispielsweise wird eine experimentelle Gestaltungslehre gezeigt, deren Ansätze mit Robert Filliou korrespondieren: so die Wichtigkeit des Spiels, des Zufalls,

der Intuition und des Humors. In anderen Veranstaltungen geht es darum, Künstler*innen mit Nichtkünstler*innen zusammenzubringen, ein weiteres wichtiges Anliegen Fillious. Er sah darin ein grosses Potenzial, um frei von fachlichen oder praktischen Schranken Ideen zu entwickeln. Dort, wo ich involviert bin, geht es insbesondere um die Rolle der Architektur in Gesellschaft und Ökologie.

ANNELI BINDER

Die Idee Fillious, weniger Zeit für die Talente und mehr Zeit und Energie in das eigene Genie zu stecken, gibt es auch in den Performing Arts. In Amerika hat sich das vor allem im Postmodern Dance gezeigt. Hier wurde auf einmal nicht mehr das technische Tanzhandwerk wichtig, sondern Alltagsbewegungen auf der Bühne zu zeigen. Zeitgleich hat sich mit Merce Cunningham eine Gallionsfigur des American Modern Dance auf den Weg gemacht, sich der puren, der reinen Bewegung zu widmen. Das bedeutet Tanz ohne Narrativ. Hoch technisch (er selbst war Tänzer der Martha Graham Dance Company), aber eben ohne jegliche Emotion choreografierte er seine Arbeiten. Mit den Musikern John Cage, David Tudor und den Künstlern Bruce Nauman, Andy Warhol hat er oft und gerne kollaboriert. Seine Choreografien hat er nach dem Zufallsprinzip aufgebaut, so wurde oft neben der Bühne gewürfelt, um herauszufinden, welche Sequenz denn nun als nächste zu tanzen sei. Nach Cunninghams Tod gibt es wenige Compagnien, die das Repertoire des Choreografen zeigen dürfen. Eine von ihnen ist das Rambert Ballet aus London.

KATHLEEN BÜHLER

Hier möchte ich Filliou zitieren, als er sagte: «Ich interessiere mich nicht nur für die Kunst, sondern für die Gesellschaft, in der Kunst nur ein Aspekt ist. Ich interessiere mich für die Welt als Ganzes, ein Ganzes, zu dem die Gesellschaft gehört.» Die Werke von SUPERFLEX, RELAX und Forensic Architecture versinnbildeten für mich diese Maxime auf ihre eigene Weise.

VALERIAN MALY

Wir stellen nur ein einziges Werk von Robert Filliou aus: *Eins. Un. One*. (1984) besteht aus 5000 Würfeln unterschiedlicher Formate und Koloraturen, die alle aber auf jeder Seite nur einen Punkt haben. Auch hier der Verweis auf die Äquivalenz der Werte, aber auch auf die immer währende Veränderung: denn *Eins. Un. One.*, wird sich bestimmt im Verlauf der Ausstellungsdauer verändern. Zentraler Aspekt des gesamten Filliou'schen Werkes, und somit auch der *République Géniale*, ist das Spielerische, das Spiel, die «fête permanente». Das mag erstmal paradox erscheinen, kennen wir doch Spiele

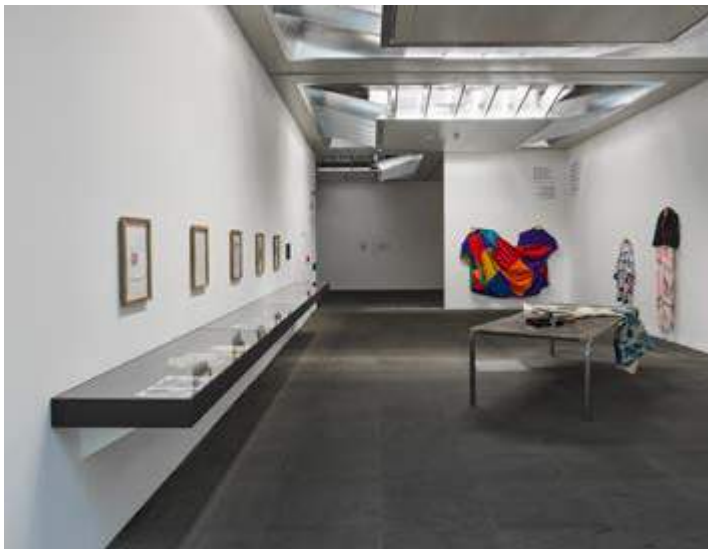


Robert Filliou, *Eins. Un. One.*, 1984, Installation, 5'000 Würfel in verschiedenen Farben und Grössen, Masse variabel, Musée d'art moderne et contemporain, Genf, im Archivraum, Foto: Dominique Uldry

in erster Linie als kompetitive Austragungen. Grundlage und Bedingung aber eines jeden Spiels ist das Spielen auf Augenhöhe. Dem Spiel und den experimentellen Künsten ist einiges gemeinsam: Basis ist das Unvorhersehbare, das Unkalkulierbare, der bewusste Einbezug des Risikos und das Unmittelbare, nicht wiederholbare im «hier und jetzt».

SARAH MERTEN

Kathleen Bühler und ich waren davon überzeugt, dass Robert Filliou, so er hier und heute leben würde, die Kollektivität als relevante Form der Kunstproduktion anerkennen und



Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*, Foto: Dominique Uldry



Forensic Architecture, *Drone Strike in Miranshah: North Waziristan, Pakistan*, 30 March 2012, 2016, Video, Farbe, Ton, 5:10 Min., 2018, Foto: Dominique Uldry

propagieren würde. Alle Kollektive, die nun Teil der *République Géniale* sind, lassen sich irgendwo an Fillious Ideen anknüpfen.

Bei Forensic Architecture beispielsweise sind ganz unterschiedliche Professionen dabei: Wissenschaftler*innen, Architekt*innen und bildende Künstler*innen, die miteinander arbeiten, und so bestimmt auch voneinander lernen. Alle sind sie Genies in ihrem Bereich. Das Louise Guerra Archive wiederum, bietet als institutioneller Rahmen für das künstlerische Schaffen der fiktiven, kollektiven Künstlerin Louise Guerra neue Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit diesem Werk. Für diesen Ausstellungsbeitrag wurden verschiedene Künstler*innen eingeladen, mit dem Archiv zu interagieren, so dass damit wieder neue Werke entstehen. Das entspricht Fillious Idee der «création permanente», bei der es keine «fertigen» Kunstwerke gibt, sondern die Kunstproduktion ein fortwährender Prozess ist und das eine aus dem anderen hervorgeht.

SERAINA RENZ

Das *Teaching & Learning* hat sehr direkt etwas mit Filliou zu tun. Es ist seine Terminologie und ein Kern seiner Tätigkeit. *Teaching and Learning as Performing Arts* heisst eine seiner wichtigsten Publikationen. Man sieht hier, dass Filliou durch das «as» eine Gleichsetzung von Lehren und Lernen und den Künsten vornimmt. In dieser Publikation «performt» er gewissermassen sein pädagogisches Konzept. So betont er z.B., dass es ein «Buch zum Weiterschreiben» sei. Er präsentiert darin nicht sein gesammeltes Wissen, sondern gibt Anregungen, die zum eigenen Weiterdenken anregen sollen. Es ist erstaunlich, wie viel von diesen Ideen die heutige Didaktik prägen (wenn auch nicht ganz so kreativ

wie bei Filliou). Der zentrale Platz des *Teaching & Learning* in der *République Géniale* kommt also daher, dass Filliou ihm einen so wichtigen Stellenwert zugewiesen hat. Und es verbindet sich gut mit den heutigen Ansprüchen an kulturelle Institutionen als Orte des Austauschs und der Kommunikation mit dem Publikum, eine Tätigkeit, die auch Vermittlung genannt wird.

PAULA SANSANO

Es war uns wichtig, Parallelen von Fillious Arbeiten in zeitgenössischen Diskursen zu suchen und sich spielerisch und assoziativ seinem Werk zu nähern. Für mich gilt dazu die Aussage Fillious: «In den späten fünfziger und in den sechziger Jahren, als sich niemand dafür interessierte, was wir gerade machten, habe ich auf die Frage, was ich mache, immer geantwortet: «Nun gut, ich habe es nicht eilig, ich arbeite für das Jahr 2000, in dem vielleicht einige der Ideen und Konzepte, mit denen wir jetzt arbeiten, gebraucht werden.» Seit kurzem sage ich, dass ich für das Jahr 3000 arbeite.»

ROGER ZIEGLER

Wie die *République Géniale* sind auch die *Königreiche von Elgaland-Vargaland* eine Utopie, ein fiktives Territorium, welches mit dem Publikum interagiert und ihm neue Ideen aufzeigt.

Was war das Schöne oder das Schwierige an deiner Arbeit?

MERET ARNOLD

Das Schöne war, auf einen Zug aufspringen zu dürfen, der bereits mit vollem Tempo in eine Richtung fuhr, in die ich auch wollte. Das Projekt der *République Géniale* interessierte mich auf allen Ebenen: das Konzept, die Inhalte, die Form und schliesslich auch die Planung und Organisation. Schwierig aber interessant und teils sehr belustigend fand ich, wie das Konzept der Organisation Steine in den Weg legte. Man wollte beispielsweise nicht in Kategorien wie Bildende Kunst, Tanz oder Musik denken, doch kamen diese in Bezug auf die Zuständigkeiten und die Vermittlung immer wieder ins Spiel. Viele Veranstaltungen lassen sich nicht einfach fassen und entziehen sich der begrifflichen Festschreibung. Das ist eine Schwierigkeit für die Vermittlung, kann aber auch ihre Chance sein, weil es neugierig macht.

ANNELI BINDER

Der *Rambert Event* des Rambert Ballets ist für 22 Tänzer*innen und ein paar Musiker*innen konzipiert. Und da war auch schon die Schwierigkeit. Wie bekommen wir um Himmels willen so viel Platz im Kunstmuseum, dass dann auch noch Zuschauende den Event geniessen können. Dank des fantastischen Teams haben wir eine Lösung finden können.

KATHLEEN BÜHLER

Da ich neben der Betreuung der einzelnen künstlerischen Beiträge auch für die Leitung des Projekts auf Seiten des Kunstmuseums Bern zuständig war, galt es Organisatorisches und Inhaltliches im steten Spagat zwischen Institutionen, Personen, Mentalitäten und Disziplinen vorwärts zu bringen. Wie bei allen anderen Beteiligten auch war das Hin- und Herspringen zwischen den Rollen manchmal anstrengend und aufreibend. Doch sind solche Herausforderungen im Berufsleben sehr wichtig, da es in kurzer Zeit sehr viel zu lernen gibt. Das Schöne daran war der lebendige Austausch und das gemeinsame Luftschlösserbauen, welche nun in Form einer «genialen Republik» auf der Erde landen und dem Publikum geschenkt werden.

VALERIAN MALY

Dass sich eine Institution wie das Kunstmuseum Bern auf eine so experimentelle Bespielung der Räumlichkeiten überhaupt einlässt, ist einmalig und mutig! Es handelt sich ja nicht im herkömmlichen Sinne um eine Ausstellung, sondern eher um einen dreimonatigen, sich ständig verändernden Ausstellungs- und Ereignisreigen – oder, um mit Filliou zu sprechen, um eine «création permanente». Dabei gilt es, das Publikum im Auge zu behalten, aber auch hochgesteckte Erwartungen an ein durch den Hauptstadtkulturfonds gefördertes Projekt einzulösen. Was mich froh stimmt: Eine Berner Sammlerin bekundete mir erst vor ein paar Tagen, sie freue sich sehr auf die *République Géniale*, denn «Bern muss ab und zu gekitzelt werden, sonst schläft es ein». Das Schwierige daran ist aber eben auch, diese «création permanente» im Sinne des Filliou’schen Humors aufrechtzuerhalten; die Zeiten sind anders: durchgetaktet, modularisiert, durchkalkuliert. Für die *République Géniale* gibt es kaum vorgefertigte Schablonen, die nachgezeichnet werden können. Alles muss neu gedacht, neu situiert werden. Robert Filliou ist Kind seiner Zeit, Kunst galt als elitär und sollte deshalb mit dem Leben verbunden werden. Mir stellen sich dabei aktuell schon Fragen, ob nicht die Kunst doch wieder etwas vom Leben abgekoppelt, ihr ein autarker Raum zugestanden werden sollte. Das müssen keine Refugien sein, wie es die ehrwürdigen alten Hallen der

Kunstmuseen waren, aber eben 1 Meter überm Boden – das ist die *République Géniale* – schwebend, flottierend, im besten Sinne unvorhersehbar. Nebst all dem Spass, den wir als Team hatten war einer der schönsten Momente der Vorbereitung die Besprechung vor Ort mit dem Fahnschwinger, Herr von Allmen aus Kehrsatz: Ungeahnt hat das ganz viel mit dem Filliou’schen Kosmos zu tun. Das Fahnschwingen besteht aus 99 frei zusammenstellbaren Schwungkombinationen: Eine Kombinationskunst also, wie sie Filliou ähnlich mit seinem «Auto-Theater» *L’Immortelle Mort Du Monde* angedacht hat.

SARAH MERTEN

Das Schöne war eindeutig das Wissen um die Arbeit an einem Projekt, wie ich es selber noch nie in einem Museum erlebt habe und deshalb auch nicht absehen kann, wie es letztlich tatsächlich werden wird. Diese Spannung zwischen wissendem Planen und nichtwissendem Ergebnis – auch das wieder ganz im Sinne Fillious – empfand ich grösstenteils als in einem positiven Sinn produktiv und aufregend. Eine Schwierigkeit lag für mich darin, dass so viele Personen an der Organisation und Umsetzung dieses Projekt beteiligt sind, die aus ganz unterschiedlichen Bereichen und Arbeitskontexten kommen. Das erfordert sehr viel Geduld und braucht immer wieder neue Anläufe, sich aufeinander einzustimmen. Im Grunde interessieren mich genau diese Auseinandersetzungen, gerade auch im Zusammenhang mit Kollektivität. Doch stellt sich diesen Prozessen der Produktionsdruck mit begrenzten zeitlichen und finanziellen Ressourcen entgegen... was aber letztlich dazu führt, dass die *République Géniale* nun Realität wird, weil immer wieder Nägel mit Köpfen gemacht werden mussten.

SERAINA RENZ

Die Teamarbeit in der *République Géniale* ist schön und schwierig zugleich. So ein umfangreiches Projekt erfordert viel Man- bzw. Woman-Power. Das bedingt viel Absprachen und Kommunikation. Gleichzeitig kommt man einfach auf bessere Ideen, wenn man sie gemeinsam im Dialog entwickelt. Diese Arbeitsform ist Fluch und Segen zugleich.

PAULA SANSANO

Robert Filliou und sein Werk zu entdecken, gemeinsam mit meinen Kollegen und Kolleginnen aus dem Kuratorium die *République Géniale* 2018 zu erfinden, die Kommission der Hauptstadtkultur von unserem Vorhaben überzeugt zu haben und das Glück am Ende «Architektur» auf allen Ebenen vertreten zu sehen. Schwierig war die Unberechenbarkeit des Prozesses: Wer kann schon abschätzen, wie lange es dauert eine *République* auszurufen, geschweige denn sie zu planen.

Die «création permanente 2.0» heisst auch über 1'000 Emails (!) zu beantworten und zudem verschiedene Arbeitsweisen zu vereinbaren, die nicht immer der effizienten Verständigung, geschweige dem Projekt dienen.

ROGER ZIEGLER

Das Veranstanden von Konzerten ist eine meiner alltäglichen Arbeiten, gerade die Produktionen für die *République Géniale* waren aber organisatorisch fintenreich, da es keine fertig geschnürten Produkte sind, die nach Bern geholt werden können, sondern auf die Situation hier abgestimmt sein müssen und sehr grundlegende Planungsschritte erforderten.

Wie hast du deine kuratorische/organisatorische Rolle verstanden?

MERET ARNOLD

Da ich erst spät in das Projekt einstieg, verstand ich meine Rolle darin, einen frischen Blick und eine distanziertere Perspektive einzubringen. Dies ermöglichte es mir, die *République Géniale* als Ganzes zu begreifen, was beispielsweise dem Verfassen von Texten zugutekam. Wie verstehen wir diese Räume? Wie spielen sie zusammen? Was ist ihr Bezug zum *Teaching & Learning*?

ANNELI BINDER

Ich bin die «Tanztante» der Runde. Und als solche habe ich immer wieder versucht mit diesem Blick im Kuratorium mitzuwirken. Vieles haben wir gemeinsam erdacht und immer wieder durchgesprochen, auch wenn sich das nicht in einzelnen Veranstaltungen niederschlug. Da die Dampfzentrale mit dem Kunstmuseum Bern dieses Projekt stemmt, habe ich natürlich gemeinsam mit Ernst Jäggli und Roger Ziegler auch die Verantwortung der Geschäftsleitung Dampfzentrale für die *République Géniale*.

KATHLEEN BÜHLER

In erster Linie als Hebammenarbeit: Etwas mithilfe anderer auf die Welt und es dann zum Atmen und Leben zu bringen. Doch gilt es in Erinnerung zu halten, dass wir keine Robert Filliou-Ausstellung machen, sondern uns aus heutiger Perspektive seinen inspirierenden Gedanken annähern und diese

umsetzen. Es geht also nicht um Denkmalpflege oder kunst-historische Kanonisierung, sondern um freie Aneignung seiner Inspirationen. Wir wollen das Aktuelle seiner Haltung feiern und nicht das historisch Besondere herausarbeiten.

VALERIAN MALY

«Sieh dein rechtes Auge mit deinem linken Auge» (Nam June Paik): Als Performance-Künstler und Kurator für Performance Art gilt es, auf Augenhöhe, aber schielend zu agieren, mit anderen Künstlern, mit dem Publikum, mit «all den wenigen» (Norbert Klassen), die sich wirklich und vertieft für Phänomene der Performance Art interessieren. Auf dem linken Auge Künstler, auf dem rechten Auge Kurator und irgendwo im schielenden Kreuzungspunkt findet das eigentliche Ereignis, das Experiment statt. Im Sinne des «Pflegerischen» – so die Übersetzung des Wortes Kurator – versuche ich eine gewisse Traditionspflege für experimentelle, ergebnisoffene Künste zu etablieren. Das heisst konkret, auch die Bedingungen, aus denen diese Formen erwachsen sind, mitzudenken und zu vermitteln. Man muss sich für unkonventionelle Zeiten und Räume – denn um nichts Geringeres als Zeit und Raum geht es eben meistens – einsetzen.

SARAH MERTEN

Kuratieren kommt ja von curare (lat. pflegen, betreuen) und genauso muss man sich das vorstellen: Wir betreuen sowohl Künstler*innen und Kunstwerke und damit sowohl soziale wie auch architektonische Räume. Zudem agieren wir als Schnittstelle zu anderen Beteiligten wie beispielsweise dem technischen Team. Kuratieren ist deshalb immer ein Verhandlungsprozess, wobei letztlich gilt: Das Beste für die Kunst. Es müssen tausend kleine und grosse Entscheidungen und manchmal auch Kompromisse getroffen werden, was bedeutet, dass wir sehr viel kommunizieren. Als Kurator*innen-Team waren wir ja ausserdem selber ein Kollektiv. Im Kollektiv arbeiten heisst für mich nicht, dass alle alles machen müssen, sondern dass sich die jeweiligen Kompetenzen zu einem Ganzen fügen, von dem man im Besten Fall die gleiche, aber zumindest eine ähnliche Vorstellung hat. Ich habe meine Arbeit an diesem Projekt in diesem Sinne immer als Teil von etwas Grösserem verstanden, was diesen Teil aber gerade deswegen nicht schmälert. Denn ohne das, was ich dazu beigetragen habe, wäre das Ganze nicht so zu Stande gekommen wie es das nun ist.

SERAINA RENZ

Als Teil eines Teams. Darüber hinaus habe ich viele Texte verfasst und vor allem im Anfangsstadium dazu beigetragen,

die vielen, teils auch sehr heterogenen Ideen in ein gemeinsames Konzept zu giessen und zuzuspitzen. Diese Art der synthetischen oder analytischen Arbeit liegt mir. (Ich bin hauptberuflich Wissenschaftlerin) Es gab hier eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit zwischen denen, die eher Ideen kreieren und in den Raum werfen und denen, die sie eher ordnen und systematisieren. Das Projekt braucht diese Balance: Einerseits muss es den Geist der Freiheit atmen, andererseits konzeptuell Hand und Fuss haben.

PAULA SANSANO

Integrativ und positiv verstärkend.

ROGER ZIEGLER

Der Gedanke war auf jeden Fall der, die Sparte Musik in einer Art zu repräsentieren, die explizit zu den Gegebenheiten der *République Géniale* passt. Falsch wäre es gewesen, Konzerte oder konzertähnliche Veranstaltungen auszuwählen, welche genauso gut in der Dampfzentrale hätten stattfinden können.

Worauf freust du dich ganz besonders in den kommenden drei Monaten?

MERET ARNOLD

Das Projektteam der *République Géniale* hat alles daran gesetzt, dass eine inspirierende Atmosphäre entstehen kann. Vieles passiert aber erst nach der Eröffnung. Die *République Géniale* wird im Grunde erst von den verschiedenen Teilnehmer*innen erschaffen, seien es Künstler*innen, Wissenschaftler*innen oder Besucher*innen. Auf dieses Experiment freue ich mich! Und natürlich wünsche ich mir, dass eine inspirierende Stimmung aufkommt. Besonders gespannt bin ich darauf, was aus dem räumlichen und zeitlichen Nebeneinander der verschiedenen Ausstellungen und Veranstaltungen hervorgeht. Wird es die gewünschten Inspirationen, Reibungen, vielleicht sogar Kollisionen geben? Und werden wir als Organisator*innen immer die geistige Flexibilität und Spontaneität aufbringen, um auf das, was geschieht, zu reagieren?

ANNELI BINDER

Ich freue mich darauf, dass wir so viele verschiedene Kunstformen unter einem Dach zusammenbringen können. Es ist schon enorm, dass sich Fillious Gedanken in all diesen

Kunstformen wiederfinden. Einmal nicht in der Dampfzentrale zu sein, sondern im Kunstmuseum Bern ist toll.

KATHLEEN BÜHLER

Im Allgemeinen freue ich mich auf ein experimentelles Spielfeld mit sprudelnden, sich gegenseitig befruchtenden, nicht zu bändigenden, chaotischen und energetischen Ereignissen, die sich gegenseitig aufladen und im steten Austausch miteinander stehen. Und im Besonderen freue ich mich auf die sich täglich verändernden und im Dialog mit den performativen Ereignissen stehenden Ausstellungen von SUPERFLEX, Forensic Architecture, RELAX, U5 und Louise Guerra Archive.

VALERIAN MALY

Auf die Zusammenarbeit, auf das Entdecken des noch Verborgenen, auf ungeahnte Zusammenkünfte. Und selbstverständlich: Auf das gemeinsame Erleben mit dem Publikum. Und ich hoffe sehr, dass ich zum Ende hin den tieferen Gehalt des Titels von Robert Fillious «Auto-Theater» *L'Immortelle Mort Du Monde / The Deathless Dying Of The World* wirklich verstanden habe... für mich ist dieser Titel ein tägliches Rätsel.



U5, *House of Sentiments*, 2018, 4-Kanal-Videoinstallation, Foto: Dominique Uldry

SARAH MERTEN

Weil es nicht möglich sein wird, dass ich bei allem, was in der *République Géniale* passiert, selber dabei sein kann, freue ich mich besonders auf Erlebnisberichte von anderen Besucher*innen. Jede*r wird (s)eine ganz eigene *République Géniale* erleben und das gehört mitunter auch zu Fillious Idee wenn er sagt, dass er zwar die Idee hatte, seine eigene *République Géniale* zu erschaffen, aber natürlich auch allen anderen vorzuschlagen, es ihm gleichzutun.



Der Eat Art Corner an der Hodlerstrasse, Foto: Kunstmuseum Bern

SERAINA RENZ

Nach der vielen Vorarbeit freue ich mich einfach auf die Anlässe und endlich zu sehen, was aus dieser *République Géniale* wird. Wir setzen hier etwas in die Welt. Zu sehen, was dabei wirklich herauskommt, macht mich vorfreudig, und natürlich auch aufgeregt. Ich freue mich sehr auf die Produktionen, die ich nicht organisiert, über die ich aber z.B. geschrieben hatte. Highlights wie der Besuch des Rambert Ballets oder die *Maritime Rites* von Alvin Curran erwarte ich mit viel Vorfreude. Ich weiss aber auch, dass interessante Dinge geschehen werden bei kleineren Anlässen, von denen man sich vielleicht weniger erwartet und gerade dann etwas ganz Tolles passiert. Mein grösster Wunsch ist aber, dass das Publikum solche Momente erlebt – und dafür muss es kommen, immer wieder kommen und bereit sein, sich auf Unbekanntes einzulassen und geschehen zu lassen, was auch immer passiert oder nicht passiert.

PAULA SANSANO

Auf die Verflechtung aller Positionen, Dialog, Verständigung, Erkenntnis.

ROGER ZIEGLER

Am allermeisten freue ich mich auf die Fülle des Programmes, auf die Tatsache, dass die *République Géniale* einem ermöglicht, während vieler Wochen immer wieder über die Schwelle in eine vielseitige künstlerische Parallelwelt zu treten.

Was wünschst du dir, was das Publikum für sich mitnimmt?

MERET ARNOLD

Für viele, die sich mit der *République Géniale* beschäftigen, hat die «permanente Kreation» bereits begonnen. Ich wünsche mir, dass sich der Geist der *République Géniale* mit der Eröffnung auch auf das Publikum überträgt und dass ein besonderer Begegnungsort entsteht.

ANNELI BINDER

Es wäre schön, wenn die Besucher*innen etwas entdecken würden. Die Idee, dass lernen und lehren für alle ist und sich immer wieder im Prozess befindet, soll überschwappen. Am schönsten fände ich, wenn die Besucher*innen sich ganz im Sinne Oscar Wildes den Satz aneignen «Life imitates Art».

KATHLEEN BÜHLER

Ich wünsche mir, dass sich die Besucher*innen anstecken lassen, sich Zeit für Unerwartetes nehmen sowie die Wahrheit, Freude und Tiefe von Robert Fillious Gedankenwelt für sich entdecken.

VALERIAN MALY

Publikum meint ja nichts anderes, als «der Allgemeinheit gehörig». Wenn sich der Gedanke der Republik (res publica), gar der *République Géniale* in sehr spannungsgeladenen Zeiten, in denen wieder ungehemmt nicht nur Gartenzäunchen von einzelnen Autokraten hochgezogen werden, wenn sich da über die Leichtigkeit des Spielerischen auch ein Nachdenken über den «common sense» einstellt, ist schon etwas gemeinsam gewonnen.

SARAH MERTEN

Ich wünsche mir, dass die Besucher*innen die Offenheit haben, sich auf unterschiedliche Erlebnisse einzulassen und diese im Sinne Fillious als gleichwertig zu betrachten. *Bien*



Foto: Kunstmuseum Bern

fait, mal fait, pas fais – Filliou kann allem etwas abgewinnen. Das finde ich sehr inspirierend und hoffe, dass es den Besucher*innen diesbezüglich gleich ergeht.

SERAINA RENZ

Ich wünsche mir ein neugieriges Publikum, das auch mal eine Enttäuschung aushalten kann, das aber vor allem Dinge sieht, spürt, riecht, isst, hört, die im Alltag in der Verdichtung nicht vorkommen, die ihnen so nur an einem Ort wie der *République Géniale* begegnen können. Das Publikum nimmt im Idealfall Momente der Schönheit, der Verzauberung, aber auch der Erkenntnis mit.

PAULA SANSANO

Um es mit Fillious Worten zu sagen: «L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.»

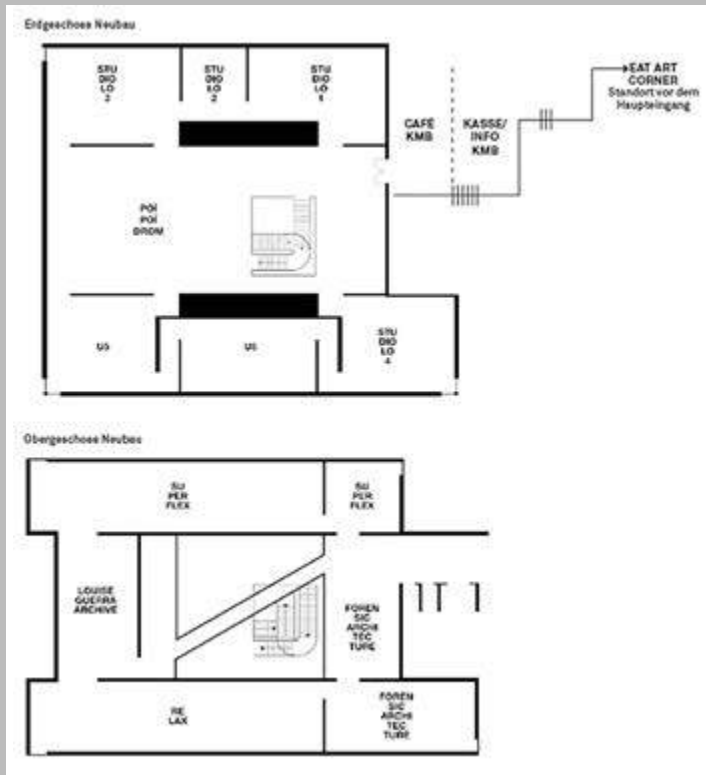
ROGER ZIEGLER

Festival-ähnliche Anlässe sind im besten Falle nicht nur organisatorisch notwendige Ballungen von Produktionen, sondern fordern und begeistern immer wieder von neuem und lassen einen in eine andere Welt eintauchen. Ich wünsche mir, dass die Magie, die diesem Projekt innenwohnt, auf das Publikum übergreifen wird und es die Chance packt, sich immer wieder in die *République Géniale* zu begeben um Neues und Ungewohntes zu entdecken.

Foto: Kunstmuseum Bern



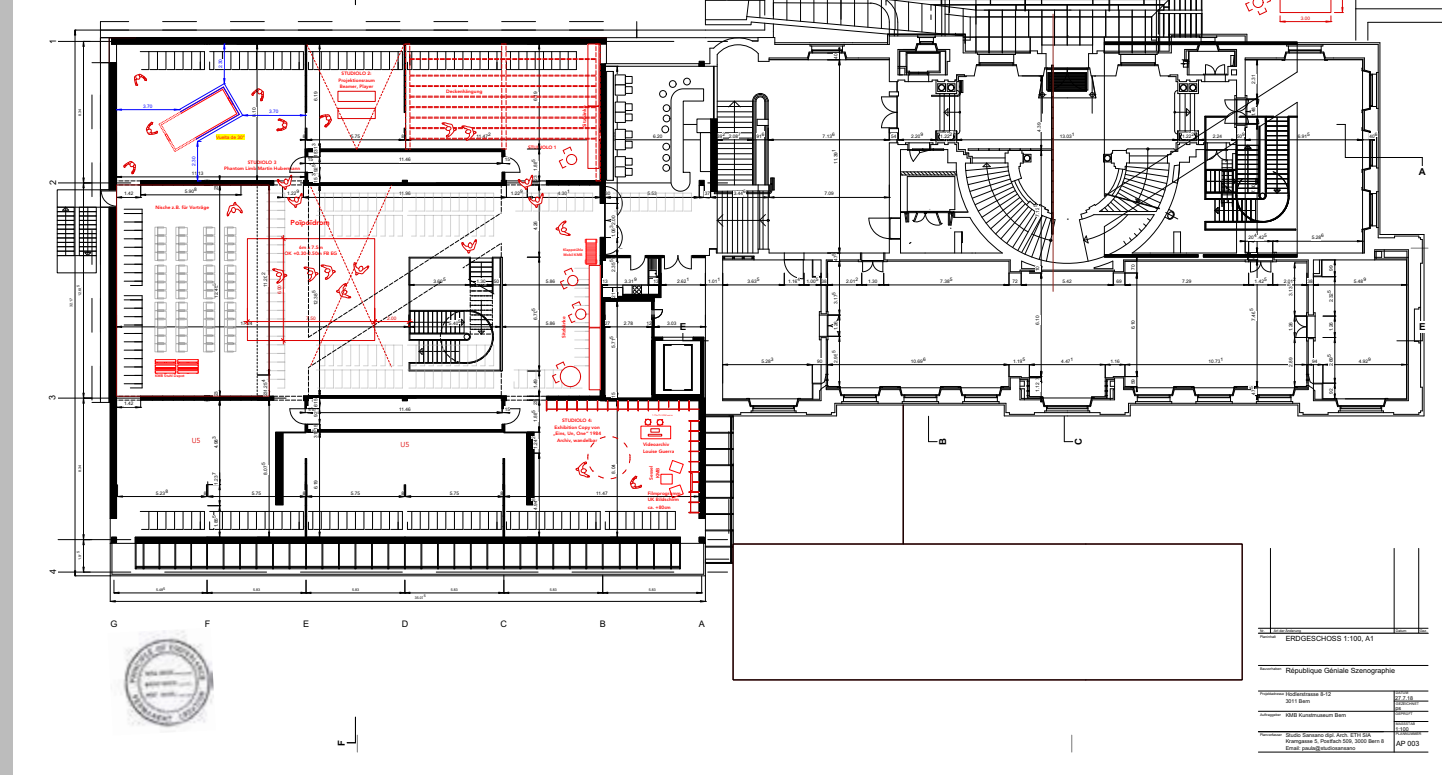
PLÄNE, RÄUME, WÜRFEL



Die verschiedenen Zonen der *République Géniale*, Grafik: Kunstmuseum Bern

POÏPOÏDROM

Das *Poïpoïdrom* – nach Robert Filliou ein Dorf- und Palaverplatz – ist das Zentrum der *République Géniale*. Der Name geht zurück auf ein Begrüssungsritual der Dogon, einer im Osten Malis beheimateten Volksgruppe, die sich mit dem Ausdruck «Poi Poi» auf gegenseitige Fragen nach der Befindlichkeit von Angehörigen und Besitztümern antworteten. Filliou adaptierte das Ritual für sein Konzept des «Territoriums der Genialen Republik», mit dem er alle einlädt, ihr eigenes Territorium zu erschaffen. Diese aus postkolonialer Perspektive durchaus problematische Form der kulturellen Aneignung wurde von Filliou im Sinne einer Hommage an die Dogon verstanden. Um seiner Idee eine räumliche Struktur zu geben, entwickelte er die Form des *Poïpoïdroms* zusammen mit dem Architekten Joachim Pfeufer als architektonischen Schauplatz mit Ereignischarakter. Robert Filliou betonte, dass



Die *République Géniale* in der Planungsphase, © Studio Sansano, Bern

die *République Géniale* einen Meter über dem Boden schwebt. Auf dieser metaphorischen Höhe herrscht gemäss Filliou das ideale Klima für eine «création permanente» ohne Schranken. Hier begegnen sich Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Architekt*innen, Studierende und Besucher*innen und erschaffen gemeinsam die *République Géniale* in Performances, Workshops, Symposien, Masterclasses und Vorträgen jeden Tag neu.

STUDIOLO 1 – TEACHING & LEARNING AS PERFORMING ARTS

Als *Studiolo* werden in der *République Géniale* diejenigen Räume bezeichnet, die sich dem Lehren und Lernen widmen. Das *Studiolo 1* ist ein Klassenzimmer im ständigen Wandel. Der Raum wird getragen vom Austausch, dem Fluss von Ideen, dem Experimentieren und dem ungezwungenen Machen ganz im Sinne von Robert Fillious Vorstellung der

«création permanente». Filliou beschrieb mit diesem Begriff Kunst als Kreativität und als kontinuierlichen Prozess. Er sah die Kunst als Teil eines grösseren Netzwerks, das er als «The Eternal Network» («Das immerwährende Ereignis» / «La Fête Permanente») bezeichnete. Kreativität verstand er ähnlich wie Joseph Beuys anthropologisch, als Fähigkeit, die jedem Menschen innewohnt. Filliou strebte damit, wie viele Kunstbewegungen der 1960er Jahre, die Gleichsetzung von Kunst und Leben an. Im Aufeinandertreffen von Künstler*innen und Nichtkünstler*innen sah er ein grosses Potenzial für das Weiterkommen einer Gesellschaft. So sprach er der Kunst eine wichtige Rolle in Lehr- und Lernprozessen zu, weil sie Spiel, Intuition, Spontaneität und Zufall als gleichwertige Grössen einbrachte. Diese Ideen fasste Filliou im 1970 erschienenen Buch *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts* zusammen.

Das *Studiolo 1* wird in diesem Sinne bespielt und genutzt. Wissen wird hier durch Erfahrung und Erkenntnis durch Denken gewonnen. Robert Fillious Prinzip der Gleichwertigkeit «*Bien fait – mal fait – pas fait*» ist dabei der Wegweiser. «*Bien fait*» steht für das Modell als exemplarische Möglichkeit, «*mal fait*» für das produktive Scheitern und das Experiment und «*pas fait*» für das nicht abgeschlossene, im Ergebnis offene Kunstwerk.

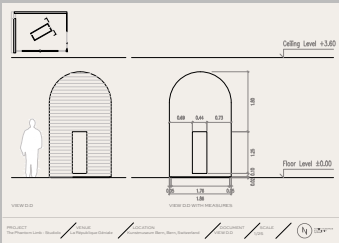
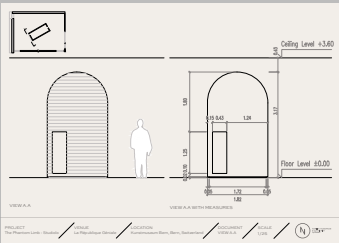
STUDIOLO 2 – PROJEKTIONSRAUM

Das als Projektionsraum genutzte *Studiolo 2* widmet sich dem Lehren und Lernen mit Fokus auf die Architektur- und Gestaltungslehre. Unter dem Titel *Imaginary Composites – Reconfigured Realities* werden Arbeiten von Studierenden der EPFL (Lausanne) und des Joint Master of Architecture (Fribourg) gezeigt. Sie entstanden in den Kursen des Künstlers und Architekten Philipp Schaerer, der an beiden Schulen lehrt. Verschiedene experimentelle Aufgabenstellungen liegen den Arbeiten zugrunde. In allen nehmen das Spiel, der Zufall, die Intuition und der Humor eine wichtige Rolle ein. So interpretieren die Studierenden beispielsweise alltägliche Objekte neu oder gestalten sie zu utopischen Architekturentwürfen um, oder sie lassen Fragmente von Architektur-, Stadt- und Landschaftsaufnahmen in neuen Bildkompositionen aufeinandertreffen. Um den Gestaltungsprozess in Gang zu setzen, kann auch Sprache in Form von fiktiven Wortverbindungen oder nach verschiedenen Kategorien erstellten Wortlisten zum Einsatz kommen. Experimentelle Kompositionstechniken bilden so einen Schwerpunkt der präsentierten Lehr- und Lernmodule. Das Hauptinteresse liegt dabei auf dem Neuarrangieren von vermeintlich Unvereinbarem. Zu sehen sind Bildkonstrukte, die wenig mit der Realität zu tun haben, aber plausibel und realisierbar wirken.

STUDIOLO 3 – MARTIN HUBERMAN

Die Bezeichnung «Studiolo» verweist auf einen Raumtypus, der aus dem Geiste des Humanismus in der Renaissance entstanden ist. Studiolos dienten als private Studienräume, wurden jedoch für ein Publikum inszeniert. Sie enthielten häufig kunstvolle Intarsien, Gemälde, Skulpturen, kunsthandwerkliche Gegenstände und Objekte aus der Natur. Dadurch wurden sie zu Sammlungsräumen mit quasi öffentlichem Bildungsanspruch.

Der argentinische Architekt Martin Huberman wurde eingeladen, sich im Rahmen der *République Géniale* mit dieser architektonischen und gesellschaftlichen Form



Ausschnitt aus den Plänen, nach welchen The Phantom Limb – Studiolo gebaut wurde. © Martin Huberman (El Estudio Normal), 2018

Visualisierung der Positivform. © Martin Huberman (El Estudio Normal), 2018

Der Planungs- und Umsetzungsprozess wird offengelegt. Martin Huberman beim Einrichten. Foto: zvg

eines Bildungsraums auseinanderzusetzen. Ausgehend von dem berühmten Studiolo des Grossherzogs Francesco I de'Medici im Palazzo Vecchio in Florenz hat Huberman eine architektonisch-künstlerische Neuinterpretation geschaffen. Er präsentiert mit *The Phantom Limb – Studiolo* allerdings keine zeitgenössische Version eines Studiolo, sondern einen potenziellen Raum, der die Architektur selbst zum Thema hat.

Denn zu sehen ist ein Fragment des Studiolo von Francesco I in seiner Negativform, definiert durch eine (leere) Holzschalung, wie sie im Betonbau verwendet wird. Huberman

hat das Studiolo sozusagen entkleidet und zurückgebaut bis zum Moment kurz vor seiner Materialisierung. Die Hohlform wird zum *Miembro Fantasma*, zum Phantomglied, das Fragen zur Architektur und ihrem Herstellungsprozess aufwirft; beispielsweise danach, wo in den heutigen Bauwerken das Handwerk steckt. Gibt es dieses Handwerk noch und in was für einer Beziehung steht es zum Bauprozess und dem Entwurf? Indem Martin Huberman eine Schalungskonstruktion für einen Betonbau ausstellt, thematisiert er konkret die Arbeit von Ingenieur*innen und Zimmerleuten. Als ursprüngliches Handwerk der Zimmerleute wurde die Konstruktion von Schalungen mittlerweile von Baumeistern vereinnahmt und weitgehend standardisiert. Um die Eigenständigkeit dieses Handwerks hervorzuheben, liess Martin Huberman von Buenos Aires aus nach einem hiesigen Unternehmen suchen, das die Schalung baut, ohne dass er selbst Einfluss auf die Konstruktion nimmt. Das Unternehmen erhielt lediglich die Pläne im Massstab 1:50, 1:25, 1:5 und Renderings (realitätsgetreue Visualisierungen) des Studiolo sowie die Vorgabe, dass die Schalung mit faserverstärktem Beton ausgegossen werden soll. Es fand sich schliesslich ein Zimmermann, der den Auftrag zu den entsprechenden Konditionen annahm. Seine Werkpläne zur Schalung liegen im *Studiolo 3* aus.

Zu sehen sind ausserdem die Architekturpläne und Visualisierungen von Hubermans Projekt sowie fotografische Recherchen zu Betonschalungen aus Hubermans Wohnort Buenos Aires. Sieht Martin Huberman in der heutigen Architekturpraxis das handwerkliche Wissen am Verschwinden? Steht hinter seinem Beitrag der Wunsch nach mehr Handwerk und schlussendlich mehr Menschlichkeit anstelle von standardisierten industriellen Prozessen? Sein *Studiolo* in der *République Géniale* beantwortet diese Fragen nicht, sondern stellt sie zur Diskussion, indem er mit *The Phantom Limb – Studiolo* ein Bewusstsein für die verborgenen Strukturen und Prozesse eines Bauwerks schafft.

STUDIOLO 4 – ARCHIVRAUM

Der Archivraum ist ein erweitertes Studiolo, in dem Schriftstücke, Fotos, Ton- und Videoaufzeichnungen in szenischen Lesungen, Workshops und anderen performativen Formen im Sinne einer «historisch informierten Aufführungspraxis» aktiviert werden. Mit dieser Bezeichnung sind ursprünglich Bemühungen gemeint, Musik vergangener Epochen mit authentischen Instrumenten, historischer Spieltechnik und im Wissen um die künstlerischen Gestaltungsmittel der jeweiligen Zeit wiederzugeben. Der



Der lebendige Archivraum, im Vordergrund die einäugigen Würfel von Robert Filliou *Eins. Un. One.* (1984), Foto: Sabine Burger

Begriff wurde später auf den Umgang mit Performancekunst adaptiert, deren Aufführungen zumeist nur in archivalischer Form überdauern. Die Arbeit mit Archiven wird daher insbesondere im Performancekontext als eine künstlerische Strategie der Wiederaufführung praktiziert. Dadurch entsteht ein «living archive», das die vermeintlich «toten» Archivmaterialien zu neuem Leben erweckt. Nicht zuletzt warten die Regale in diesem Raum darauf, im Laufe der *République Géniale* gefüllt und benutzt zu werden. Beim *Studiolo 4* handelt es sich entsprechend nicht um ein totes Archiv, sondern um einen spielerischen Arbeitsraum. Dies wird anhand von 5'000 blauen, roten, gelben, schwarzen und weissen Würfeln in unterschiedlichen Grössen deutlich, die über den Boden verstreut sind. Sie weisen auf jeder Seite nur einen Punkt auf: *Eins. Un. One.* heisst denn auch die Installation Robert Fillious von 1984. Dazu schrieb er: «Ein zufälliger Wurf von 5'000 Würfeln oder mehr auf eine ebene Fläche in der Hoffnung, dass sich so zumindest der flüchtige Eindruck einer Verflechtung oder Identität des gesamten Kosmos ergibt». In der *République Géniale* wurden die Würfel gemäss dieser Spielanweisung in einem Wurf auf den Boden ausgestreut. Das Werk *Eins. Un. One.* steht somit exemplarisch für den Archivraum: Erst das konkrete Handeln macht die Idee lebendig. Genauso verhält es sich mit dem Archivgut dieses *Studiolos*, das im Rahmen der *République Géniale* aktiviert wird.

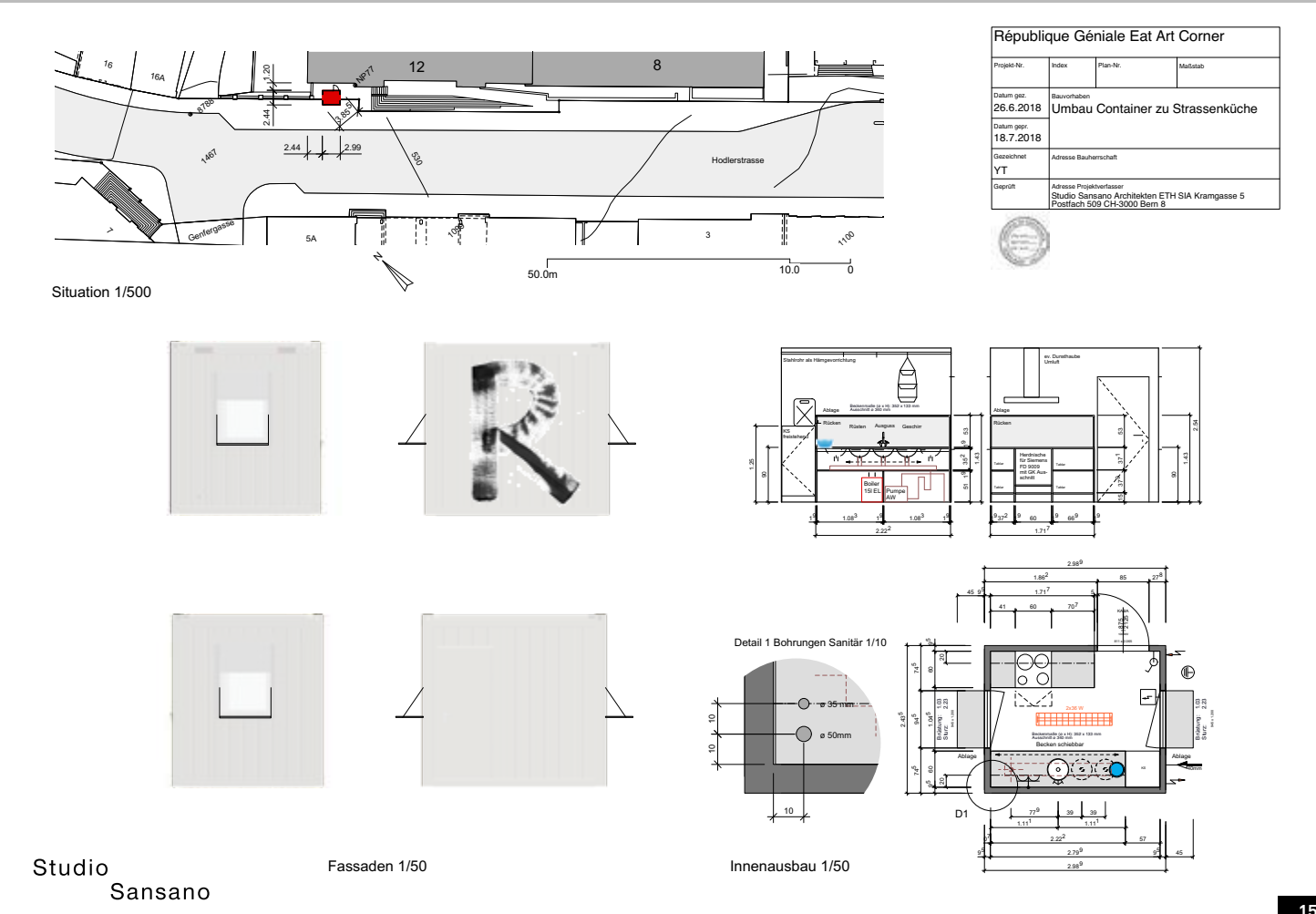
KOLLEKTIVE KUNSTPRAXIS: FORENSIC ARCHITECTURE, LOUISE GUERRA ARCHIVE, RELAX, SUPERFLEX, U5

Nur nicht einsam, nein gemeinsam! Die *République Géniale* versammelt fünf hochkarätige künstlerische Kollektive, die sich auch in Bereichen ausserhalb der bildenden Kunst bewegen. Denn kollektive Kunstpraxis ist nach Robert Fillious Verständnis eine Antwort auf die Frage nach den Entstehungs- und Präsentationsbedingungen von Kunst. Gezeigt werden Werke und Arbeitsformen, welche die unterschiedlichen Prinzipien von kollektiver Zusammenarbeit befragen. Die fünf Kollektive werden in dieser Dokumentation an anderer Stelle ausführlich beschrieben und kommen in verschiedenen Interviews zu Wort.

Der Eat Art Corner in der Planungsphase, © Studio Sansano, Bern

EAT ART CORNER

Essen als Kunst? Kunst als Essen? Mit zunehmendem Interesse an der gesellschaftlichen Rolle der Kunst seit den 1960er Jahren etablierten sich Kochen und Essen kurzerhand als Kunstpraxis. Die *République Géniale* erweist mit einem speziellen künstlerisch-kulinarischen Programm der sogenannten Eat Art Referenz. Diese von Daniel Spoerri, einem Schweizer Künstler und Freund Robert Fillious, kreierte künstlerische Disziplin unterscheidet sich insofern von der «Haute Cuisine» als sie die Kochkunst als Teil der prozessorientierten Bildenden Kunst betrachtet. Das Kochen als Urform der Transformation von Zuständen wird in der *République Géniale* als eine «création permanente» verstanden. In geheimnisvollen Zeremonien verwandeln sie Einfaches in Kostbares, verabreichen Delikatessen und Währschaften.



KW
33

VER NIS SAGE

POÏPOÏDROM

Do 16.08., 18h30

S. 17 FESTPROGRAMM,
PERFORMANCES UND AKTIONEN

S. 17 AUSRUFUNG DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE
Frieder Butzmann

S. 17, 27 LOUISE GUERRA ARCHIVE:
Freestyle Performance
Session mit Johannes Willi

S. 17 OBERKREUZBERGER
NASENFLÖTENORCHESTER –
Der Grindchor

S. 17 FAHNENSCHWINGER VEREINIGUNG
Region Bern

S. 18 ALISON KNOWLES:
«Make A Salad» (1962)

S. 18 EAT ART: EIDIA Paul Lamarre &
Melissa Wolf, New York

LIVE ART

STUDIOLO 1

Fr 17.08., 12h – 12h30

S. 19 HORS D'ŒUVRE: Mind Opener,
Translations - comme man-œuvre
dans un processus de création
Valentine Verhaeghe

POÏPOÏDROM

Fr 17.08., 12h – 16h30

S. 19 FOOTNOTE SERVICE:
SOME TRADE
Adam Linder, Stephen Thompson,
Justin Kennedy, Brooke Stamp

POÏPOÏDROM

Sa 18.08., 14h – 15h

S. 23 FLUXUKALISCHE GESÄNGE
Frieder Butzmann

POÏPOÏDROM

So 19.08., 11h – 11h30

S. 21 JOSEPH BEUYS: JA JA JA JA NEE
NEE NEE NEE
Dorothea Schürch

POÏPOÏDROM

So 19.08., 12h – 13h

S. 24 L'IMMORTELLE MORT
DU MONDE N°1
Valentine Verhaeghe, Michel Collet,
Guillaume André, André Eric Létourneau,
Michaela Wendt, Klara Schilliger

AUSSTELLUNG LOUISE GUERRA ARCHIVE,
POÏPOÏDROM

So 19.08., 15h – 16h

S. 27 FUTURESPECTIVES, DRESS AS LG LG
AS A DRESS
Louise Guerra Archive, Hannah Horst

TEA CHI NG & LEAR NING

EAT ART CORNER, MUSEUMSGRABEN

Sa 18.08., 10h – 17h

S. 20 LEARNING BY BUILDING –
BAU EINES SARASANIZELTES
Matthias Lüthi, Sam Brüngger,
Verein Ourdoortech

EAT ART CORNER, MUSEUMSGRABEN

So 19.08., 10h – 17h

S. 20 LEARNING BY BUILDING –
BAU EINES SARASANIZELTES
Matthias Lüthi, Sam Brüngger,
Verein Ourdoortech

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 19.08., 11h – 12h

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Etienne Wismer

ERÖFFNUNG

→ Video

Eröffnung der *République Géniale*, Kunstmuseum Bern, 16.08.2018
Prospektiv Film, Bern



Frieder Butzmann ruft die *République Géniale* anlässlich der Eröffnung aus, 16.08.2018, Foto: Sabine Burger



Die Fahنشwinger Vereinigung Region Bern demonstriert mit der Fahne der *République Géniale* eine modulare Choreografie, 16.08.2018, Foto: Sabine Burger

Die *Freestyle Performace Session* von Johannes Willi im Rahmen von Louise Guerra Archive bot Rätsel und Amusement: Was macht denn plötzlich der Bär hier?, 16.08.2018, Foto: Sabine Burger

Das Oberkreuzberger Nasenflötenorchester: Der Grindchor aus Berlin spielte Klassiker der Popmusik im ungewohnten Format, 16.08.2018, Foto: Sabine Burger

Derweil wird auf der Galerie im Atelier 5-Bau fleissig Salat gerüstet. Dokumentation der Performance *Alison Knowles, Proposition #2: Make a Salad*, 18.08.2018, Foto: Sabine Burger





Mit vereinten Kräften richten die Belegschaft des Kunstmuseum Bern und Mitglieder der Bernischen Kunstgesellschaft BKG einen riesigen Salat zur Verköstigung des Publikums an. Dokumentation der Performance *Alison Knowles, Proposition #2: Make a Salad*, 18.08.2018, Foto: Sabine Burger

Das (nun nicht mehr) geheime Salatsaucenrezept der Direktorin Nina Zimmer macht die Mischung aus. Dokumentation der Performance *Alison Knowles, Proposition #2: Make a Salad*, 18.08.2018, Foto: Sabine Burger

Es wird angerichtet! Dokumentation der Performance *Alison Knowles, Proposition #2: Make a Salad*, 18.08.2018, Foto: Sabine Burger



Paul Lamarre und Melissa Wolf von EIDIA während ihrer Performance im Eat Art Corner, 16.08.2018, Foto: Sabine Burger



Salatsaucen-Rezept von Nina Zimmer

Foto: Sabine Burger

Hier ist es jetzt: das nun nicht mehr geheime Rezept der legendären Salatsauce von Nina Zimmer. Wem es bei der Eröffnung geschmeckt hat oder wer einfach nur schon davon gehört hat, kann das Dressing nun selber anrichten.

Gibt 50 ml Sauce, mit Wasser auf 75 ml aufgefüllt reicht für 1 Salatkopf (2 Portionen)

3 EL Öl, Schuss Sesamöl, 1 EL helles Hatcho Miso, 1 EL Sojasauce, Saft von 1/2 Zitrone, 1 TL Senf, Pfeffer, Prise Gemüsebouillon, 1 kleine Knoblauchzehe, 1 cm Ingwer gepresst

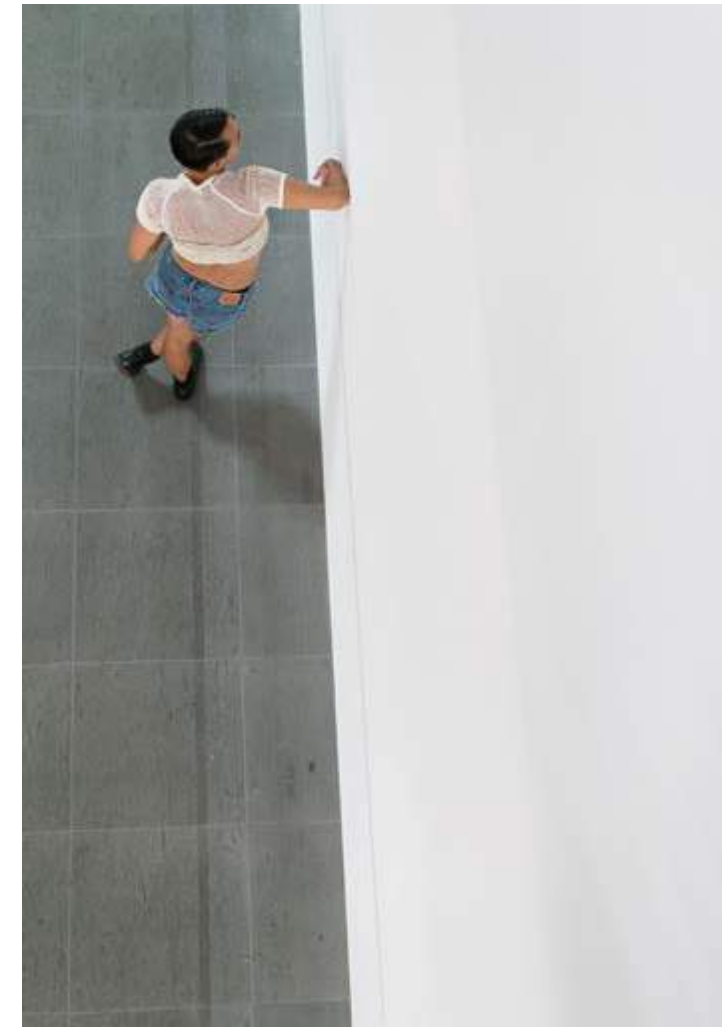
Guten Appetit!



HORS D'ŒUVRE: MIND OPENER, TRANSLATIONS – COMME MAN-ŒUVRE DANS UN PROCESSUS DE CRÉATION

VALENTINE VERHAEGHE

Lecture zu *L'Immortelle Mord du Monde*



FOOTNOTE SERVICE: SOME TRADE

ADAM LINDER, STEPHEN THOMPSON, JUSTIN KENNEDY,
BROOKE STAMP

Fünf Stunden lang setzt sich der Performancekünstler Adam Linder gemeinsam mit zwei Tänzer*innen und einem Musiker mit Wänden rempelnd, bedrängend auseinander. *Footnote Service: Some Trade* ist ein nicht monetärer Handel zwischen der Galerie Hannah Hofmann in Los Angeles und der *République Géniale*, in Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Bern.





LEARNING BY BUILDING – BAU EINES SARASANIZELTES

MATTHIAS LÜTHI, SAM BRÜNGGER, VEREIN OUTDOORTECH

Der «Gegenstand der Erkenntnis» besteht bei Robert Filliou aus den anspruchslosesten Materialien. So schützen wir den Eat Art Corner mit ausgemusterten Blachen und Seilen vor Sturm und Regen. Gemeinsam mit ehrenamtlichen Mitgliedern des Vereins Outdoortech bauen wir im Museumsgraben ein Sarasanizelt – *learning by building*: Die Freunde der Pionier-Technik zeigen uns, wie mit wenig Material und geringem Aufwand ein temporäres Haus entstehen kann. Eine leichte, fast schwebende Konstruktion, die alle Regeln des Handwerks und der Baukunst erfüllt.



Learning by building: Bau eines Sarasanizelts als Teil des Eat Art Corners, 18./19.08.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern



JOSEPH BEUYS: JA JA JA JA NEE NEE NEE NEE

DOROTHEA SCHÜRCH

Dorothea Schürch verlegt ihr Forschungsprojekt Écoute élargie in die République Géniale und fühlt und hört sich in das monologisierende Beuys'sche Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee aus dem Jahre 1968 ein. Das Forschungsprojekt Écoute élargie widmet sich der «leeren Stimme», die alle Aspekte der Stimme jenseits von Sprache meint. Im Gegensatz zur herkömmlichen musikwissenschaftlichen Forschung, in der hauptsächlich Strukturelles im Vordergrund steht, lässt das «erweiterte Hören» – so die Übersetzung des Begriffes écoute élargie – aussermusikalische Konnotationen zu. Das führt mittels performativer Transkription (nicht zu verwechseln mit dem «re-enactment») zu einer Neubewertung der Avantgarde.

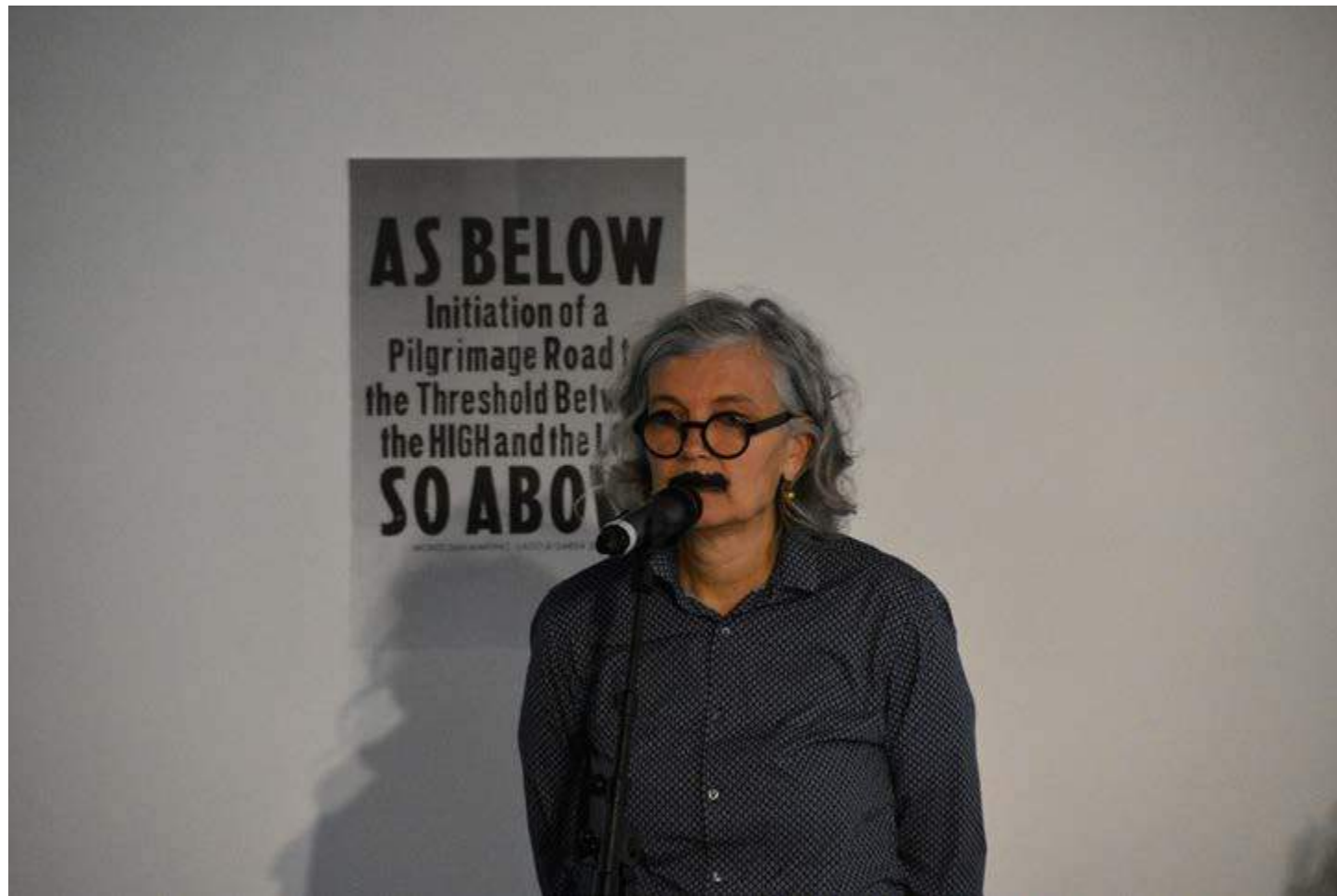
Kathleen Bühler hat die Künstlerin zu ihrer Performance-Serie befragt, welche sie am 19.08., am 13.10. und am 01.11. in der République Géniale aufführte.

Kathleen Bühler: Was zeigst du uns im Rahmen der République Géniale?

Dorothea Schürch: Mit dem Teil I der dreiteiligen Performance-Serie im Rahmen der République Géniale werde ich eine Einführung in mein Forschungsprojekt «Leere Stimmen, vor- und nachsprachliche Transformationsprozesse der Stimme» geben. Die Performance-Serie steht im Zusammenhang mit dem Forschungsschwerpunkt *Écoute élargie* der Hochschule der Künste Bern und also mit meinem Dissertationsprojekt zu experimentellen Stimmkünsten in der Musik nach 1945. Dabei geht es vor allem um Tonbandkompositionen für Stimmen, unter anderem die *ultra-lettristische poésie physique* von Gil Wolman (1929–1995). Für die République Géniale wurde das Tonbandstück von Joseph Beuys *Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee* aus dem Jahr 1968 ausgewählt.

Handelt es sich dabei um eine Wiederaufführung nach strenger Vorgabe – ein sogenanntes Re-Enactment – oder eine freie Interpretation der historischen Performance?

Weder noch. Für die Performance-Serie habe ich das *Teaching and Learning as Performance Art* von Filliou erweitert mit *Listening and Relating as Performance Art*.



Dorothea Schürch, *Joseph Beuys: Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee*, 13.10.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Meine Forschungen finden in einem portablen Audiostudio mit Lautsprechern, Mikrophon, Kopfhörer etc. statt. Im Studio entsteht etwas Drittes, von mir als «Forschungsmusik» bezeichnet, es ist weder Re-Enactment noch Interpretation, auch keine Aufführung, sondern eher eine performative Transkription.

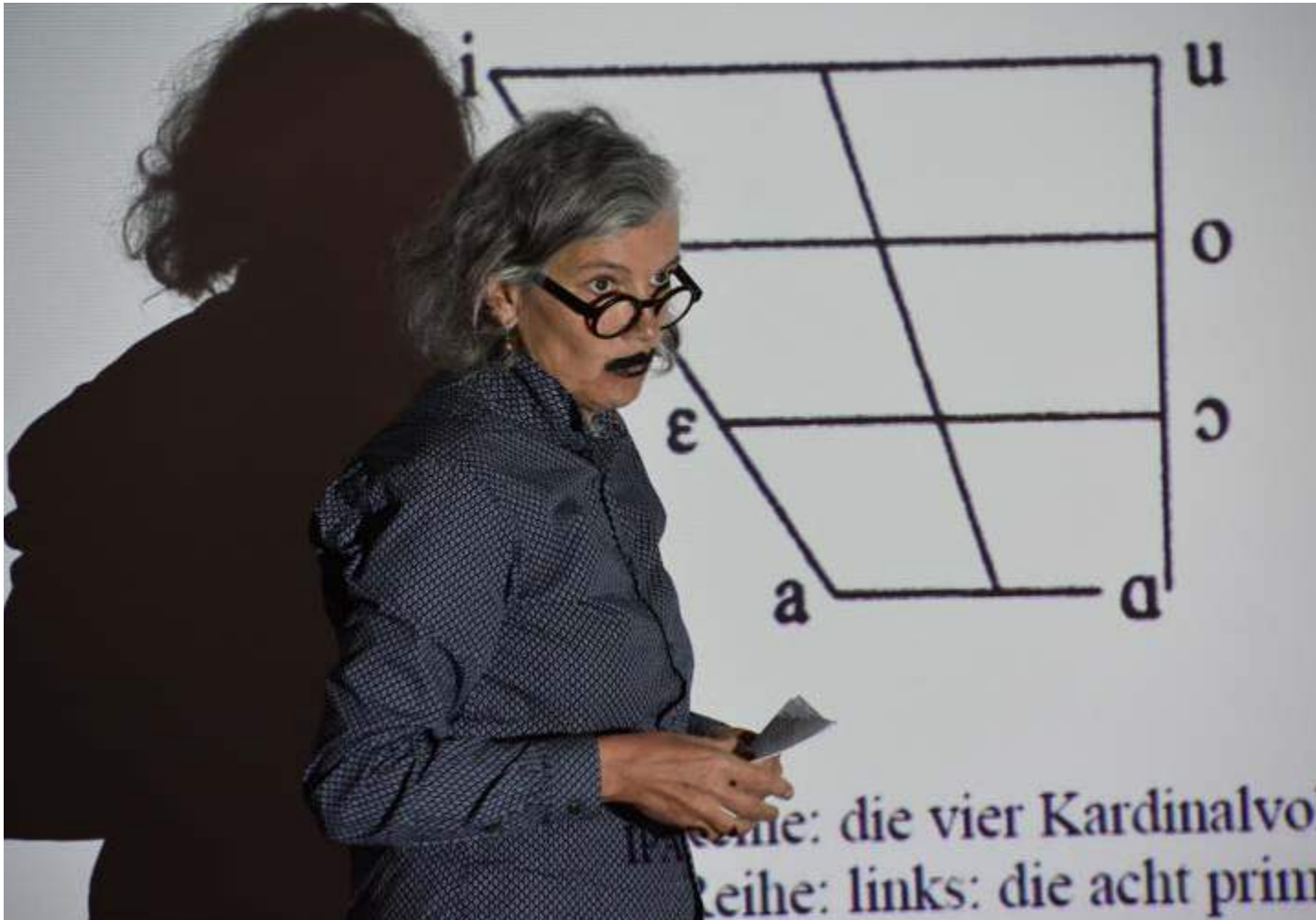
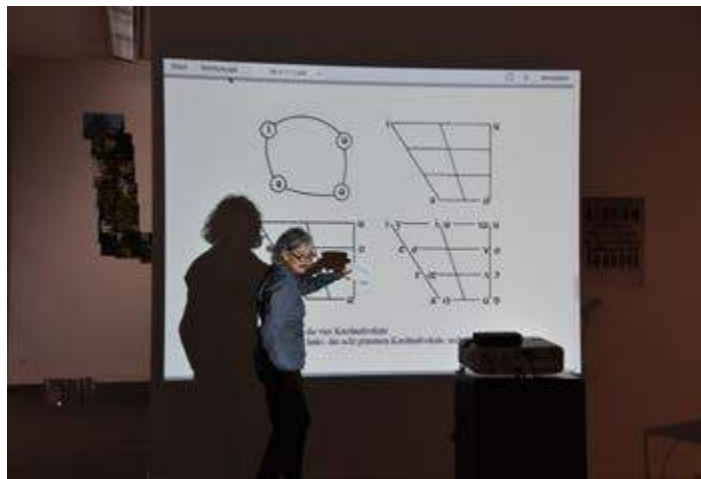
Wie hast du das Stück erarbeitet? Was ist besonders wichtig zu wissen?

Meine Forschungsmethode ist speziell auf diese Tonbandstücke zugeschnitten: Mit dem *Audioscoring* untersuche ich ausschliesslich Tonbandstimmen. Diese Stimmen sind meistens direkt als technische Schrift mit einem Tonband aufgezeichnet worden und es existiert für sie keine herkömmliche Partitur in einer symbolischen Schrift –

lesen, also decodieren, kann die «Tonbandschrift» nur ein Tonband. Für die von mir entwickelte Forschungsmethode des *Audioscorings* ist das Tonband eine mediale Partitur, eine Partitur, die gehört wird und nicht eine die vom Blatt gelesen wird. Anhaltspunkte für die Stimmproduktion werden also nicht gelesen sondern gehört. Das Studio-Labor ermöglicht mir mit der eigenen Stimme auf dem Hintergrund der Tonbandstimme zu experimentieren, diese einander anzunähern und die Tonbandstimme von «innen», von ihrer Stimmphysiologie und von ihrem medialen Charakter her zu analysieren, indem sie erarbeitet und erprobt wird. «Hören-Machen» ist typisch für das *Audioscoring* – das würde Filliou vielleicht gefallen: Sing-Along als Forschungsmethode... Auf diese Weise dient die Tonbandstimme der aktuellen Stimme als Vorlage – der Maschinenscore wird zur Partitur, zur akustischen Partitur, zum *Audioscore*. Das «Logbuch»,



Dorothea Schürch, Joseph Beuys: *Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee*, 13.10.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern



das ich im Rahmen dieses Erarbeitungsprozesses führe, ist das entscheidende Forschungswerkzeug.

Auf was freust du dich dabei besonders?

In der *République Géniale* wird meine Forschungsmethode auf ein Tonbandstück ohne jede *ultra-lettristischen* Stimmextravaganzen angewendet: *Ja Ja Ja...* ist geradezu das Gegenteil davon – Frage ist, ob und wie sich das *Audioscoring* auf das Stück adaptieren lässt und was dabei herauskommt... ganz im Sinne von Fillious «bien fait, mal fait, pas fait».

Inwiefern denkst du bezieht sich dein Beitrag auf Robert Filliou?

Ich erinnere mich im Centre Pompidou in Paris das merkwürdige Display von *Principe d'équivalence* aus dutzenden von roten Puppensocken gesehen zu haben. Mir kam es vor wie eine Assemblage eines Puppenhauses, verkleinert, modellhaft, zusammengeschnitten. Mein Studio ist auch ein Modell eines Studios und das Prinzip «bien fait, mal fait, pas fait» kommt tatsächlich zur Anwendung, denn Gelingen, Misslingen und das was nicht gemacht wurde sind tatsächlich wichtige Kategorien des *Audioscoring*.

Was wäre das ideale Publikum für dich?

Für *République Géniale* sollte auch hier das *Principe d'équivalence* gelten: bon publique, mauvais publique, pas de publique.

Was verkörpert deiner Meinung nach eine «Geniale Republik»?

Anarchie, Spiel, Wortgefechte, bricolage und bricollège...

FLUXUKALISCHE GESÄNGE

FRIEDER BUTZMANN

Frieder Butzmann interessiert sich als gelernter Crachmacheur und Liebhaber wunderschöner Rückkopplungen stark für die gewöhnliche Dingen des Alltags und das Leben der Menschen

darin. Am diesen Tag singen er oder seine elektrischen Apparaturen in Ton und Bild. Es geht um selbstreferentielle Schallplattenmusik, die Berliner Ringbahn, aber auch um den Tau des Kaffeeduftes, ebenso sind ein Song von Pierre Boulez und digital gehechelte Sprachfetzen von David Bowie zu hören.

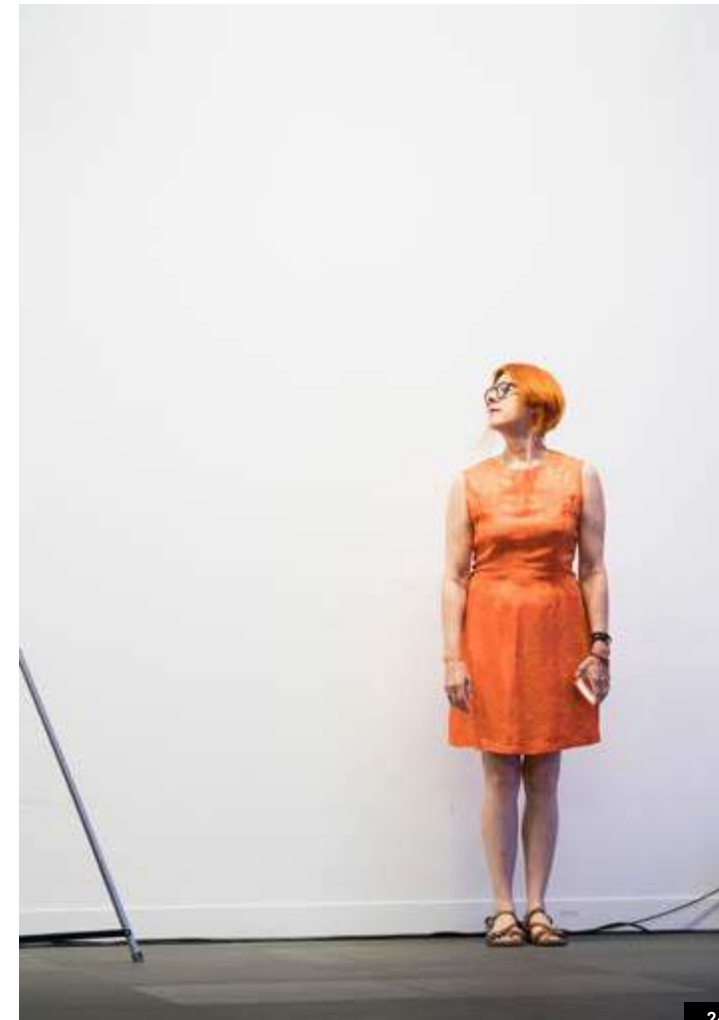


Frieder Butzmann, *Fluxukalische Gesänge*, 18.08.2018, Foto: Roger Ziegler

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE (N°1)

VALENTINE VERHAEGHE, MICHEL COLLET, GUILLAUME ANDRÉ, ANDRÉ ERIC LÉTOURNEAU, MICHAELA WENDT, KLARA SCHILLIGER

Eine Produktion von Montagne Froide mit Valentine Verhaeghe, Michel Collet und Gästen. Schweizerische Erstaufführung des «Auto-Theater» von Robert Filliou, das er seinem Freund, dem Künstler Daniel Spoerri widmete. Zu Grunde liegt eine schachbrettartige Spielanweisung für zehn Künstler*innen, Musiker*innen, Tänzer*innen, Literaten und Zirkus-Artist*innen, die sich zufallsbestimmt durch verschiedene emotionelle Zustände existentiellen Fragen stellen: Warum bin ich hier? Ich bin hier, weil..





Valentine Verhaeghe, Michel Collet, Guillaume André, André Eric Létourneau, Michaela Wendt, Klara Schilliger, *L'Immortelle Mort du Monde (n°1)*, 19.08.18, Fotos: Sabine Burger



Valentine Verhaeghe, Michel Collet, Guillaume André, André Eric Létourneau, Michaela Wendt, Klara Schilliger, *L'Immortelle Mort du Monde (n°1)*, 19.08.18, Fotos: Sabine Burger

LOUISE GUERRA ARCHIVE: FUTURESPECTIVES

JOHANNES WILLI:
FREESTYLE PERFORMANCE SESSION
HANNAH HORST:
DRESS AS LG LG AS A DRESS, TEEZEREMONIE

*Louise Guerra war eine fiktive, kollektive Künstlerin, die zwischen 2013 und 2017 in unterschiedlichen Konstellationen und mit unterschiedlichen Medien als Agentin gegen Individualismus und Autorschaftsglauben in der Kunst in Erscheinung trat. Die Ausstellung FUTURESPECTIVES des Louise Guerra Archives (LGA) setzt sich damit auseinander, wie zukünftig mit dieser fiktiven, kollektiven Biografie umgegangen werden kann. In sechs Veranstaltungen wird das Archiv aktiviert: verschiedene Künstler*innen, Vermittler*innen, Kurator*innen und Archivar*innen sind eingeladen, performativ mit dem Nachlass Louise Guerras zu interagieren. Damit wird der Ausstellungsraum sowohl zum Präsentations-, Produktions- als auch zum Reflexionsort. In einem Erlebnisbericht reflektieren Chantal Küng und Kathrin Siegrist vom Louise Guerra Archive die Potentiale dieser performativen Anlage von FUTURESPECTIVES.*

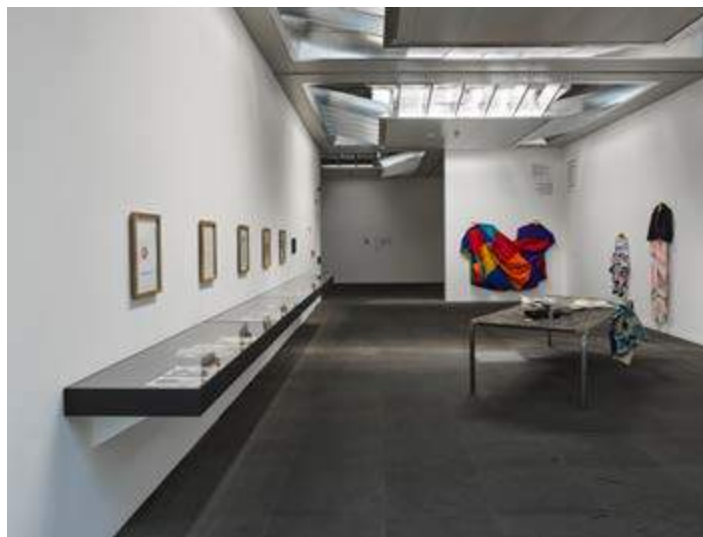
Archiv und Narrativ

Chantal Küng und Kathrin Siegrist, LGA

«Mit 17 hatte Louise ihre erste Reise unternommen: sie war von zu Hause ausgerissen, in die Schweiz gefahren und über den Sankt Gotthard-Pass gewandert. Mit zwanzig hatten es ihr asiatische Schriften angetan und sie beschloss, Sprachen zu studieren (unter anderem Sanskrit und Chinesisch). Als sie 1891 Geld erbte, bereiste sie eineinhalb Jahre lang Indien. Danach kehrte sie nach Paris zurück. Nach Abschluss ihrer Ausbildung erhielt sie ein Engagement als Sopranistin in Indochina. Anschliessend ging sie als Theaterleiterin nach Tunis.»

Louise Guerra, Chapter 12, ANTIBIOGRAFI (Performancescript)

«Zwei Jahre lang studierte ich Englisch, als ich als Hilfskraft bei der Coca Cola Co. von Los Angeles arbeitete. Später studierte ich Ökonomie an der U.C.L.A. und verdiente meinen Unterhalt durch allerhand Jobs (Nachtwächter, Hilfskellner, usw... schliesslich wissenschaftlicher Assistent). Ich brach mit dem Kommunismus, als Tito aus der Kominform ausgeschlossen



Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*, Foto: Dominique Uldry

wurde. Seitdem habe ich mich auf keine politische Aktivität mehr eingelassen. Gandhi. Ich heiratete Mary. Drei Jahre später wurden wir geschieden (...)»
Robert Filliou, Teaching and Learning as Performing Arts, 1970. S. 8

In der Arbeit *ANTIBIOGRAFI* vermischt Louise Guerra verschiedene Geschichten aus Leben von historischen Louisen, um auf die Paradoxie einer «Biografie» als lineare Erzählung, aus welcher Erklärungen für ein künstlerisches Werk eines Subjekts geschöpft werden, hinzuweisen. Die Lebensgeschichte von Robert Filliou, wie er sie in seinem Buch *Teaching and Learning as Performing Arts* kurz zusammenfasst, klingt spannenderweise ebenso collagiert wie diejenige Louises, obschon ihre fiktionalisiert ist. Doch genau diese Frage nach Fiktionalisierung und Geschichtsschreibung erscheint hierbei als zentral für eine Auseinandersetzung mit Louise Guerras Arbeiten. Wie können wir je bestimmen, welche «Biografie» nun mehr Fiktion enthält; diejenige Fillious oder diejenige Guerras? Und was bedeutet das eine oder andere für die Rezeption ihrer Werke? Wir behaupten; gar nichts, oder besser, wir messen das Potenzial von Louise Guerra und Robert Filliou an der Wirkkraft und Spannung, die eine Auseinandersetzung mit ihren Arbeiten postmortem (?) entfalten kann.

In diesem Sinne schliesst das Programm *FUTURESPECTIVES* an den Versuch an, die *République Géniale* von Robert Filliou entstehen zu lassen und als Idee zu befragen. Dabei ist das



Louise Guerra Archive, *Freestyle Performance Session* mit Johannes Willi im Rahmen der Eröffnung der *République Géniale*, 16.08.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Louise Guerra Archive (LGA) als «living archive» gedacht, welches nicht nur aktiviert und rezipiert werden kann; es verändert und erweitert sich selbst in und mit diesen Befragungen, Reenactments und Weiterentwicklungen.

Somit werden die Künstler*innen, Vermittler*innen, Kurator*innen und Archivar*innen, welche an den Fortschreibungen arbeiten, Teil des Archivs und der Geschichtsschreibung von Louise Guerra. Dies ist nicht neuartig; es bedeutet nur ein Umdenken, welches die Autorinnen*schaft und Beteiligung der verschiedenen Akteur*innen an der Produktion von Geschichte(n) thematisiert. Das LGA ist ebenso ein «archive-as-artwork»; das Archivieren wird zur künstlerischen Praxis, welche in ihrer Neuformulierung von Bedeutung, Bewertung, Struktur und Kohärenz das Archiv als ordnende und verordnende Institution befragt.

Das LGA wurde bereits in zwei Sessions aktiviert: Johannes Willi hat in einer *Freestyle Performance Session* das Ineingreifen territorialer Aspekte des Körperlichen aufgegriffen, indem er im Bärenkostüm das Archiv der Louise Guerra «verdaute». Hannah Horst thematisierte mit einer Teezeremonie, *DRESS AS LG LG AS A DRESS*, die Gastfreundschaft sowie das gemeinsame Aufnehmen von Flüssigkeit und hat damit das Nachdenken über Kollektivität, Fluidität und Interdependenz – drei zentrale Themen Louises – angeregt. Wir freuen uns auf vier weitere Sessions!



Louise Guerra Archive, *Dress as LG LG as a Dress*, Teezeremonie mit Hannah Horst, 19.08.2018, Fotos: Sabine Burger



AUS FILLIOUS BACKSTUBE (N°1)

PETER RADELFINGER

16. August 2018, Vernissage *République Géniale* im Kunstmuseum Bern.

Ich habe mich entschieden, nicht an die Vernissage nach Bern zu fahren. Mich strengt das Spektakel an, und es macht mich konfus. Da ich am linken Ohr fast nichts mehr höre, sind Gespräche in solchen Situationen äusserst schwierig. Und das Networking in diesem Format liegt mir nicht. Statt dessen habe ich mich entschieden, für diesen Abend, während der Zeit der Vernissage, eine Zweigstelle von Robert Fillious *La Cédille qui sourit* / *die Cedille die lacht* zu eröffnen (*Cedille*: im Französischen gebrauchtes Häkchen unter dem Buchstaben C, das seine Aussprache als stimmloses s bezeichnet).



La Cédille qui sourit, Villefranche-sur-mer, 1966



La Cédille qui sourit am Züriberg unter dem Baum d. E., Foto: Christine Cadotsch

Im Sommer 1965 gründeten Filliou und Georges Brecht eine Art Atelier-Boutique, heute würde man sagen Nicht-Boutique, weil sie nie im Handelsregister aufgenommen wurde, und immer geschlossen blieb. *La Cédille* wurde nur geöffnet auf Nachfrage von Leuten, die nach Villefranche-sur-mer zu Filliou, seiner Frau Marianne und zu Brecht zu Besuch kamen. Sie lebten damals alle finanziell in äusserst prekären Verhältnissen. *La Cédille qui sourit* wurde entworfen als internationales Zentrum der permanenten Kreation. Dort wurden Spiele gespielt, Objekte erfunden, es wurde gewürfelt, Kontakte zu Klein und Gross hergestellt, man trank und sprach mit den Nachbarn, man produzierte Gedichte, Bildrätsel, die man per Post verkaufte. Eine Anthologie von Missverständnissen und von Witzen wurde zusammengestellt. Ausgehend von dieser Sammlung begannen sie Filme herzustellen, Szenarien, die eine Minute dauern. Sie schafften es auch, einen Weihnachtsmarkt in Paris zu organisieren, wo sie mit Dutzenden anderer Künstler*innen kleine, billige Kunstobjekte realisierten und verkauften, die man mehr als Geschenke, denn als Kunstwerke betrachten muss. Im März 1968 beschlossen sie *La Cédille* zu schliessen.

16. August 2018, Vernissageabend der *République Géniale* im Kunstmuseum Bern. Sarah, meine Frau, und ich sind bei Freunden in ihrem Schrebergartenhäuschen eingeladen. Wir eröffnen die Zweigstelle *La Cédille qui sourit* am Züriberg mit einer Flasche Rosé. Die Erkenntnis lässt nicht lange auf sich warten. Fillious Ratschlag, den er selber gegenüber Marcel Duchamp geäussert hat, lautet: stell dich nicht in Duchamps Tradition, sondern macht etwas ganz anderes!

KW
34

TEA CHI NG & LEAR NING

STUDIOLO 1

Di 21.08., 18h – 17h

S. 31 MICROCLIMATE ETHNOGRAPHY
(A MONUMENT FOR HERMANN
BURGER)
Sascha Roesler

POÏPOÏDROM

Do 23.08., 17h30 – 20h

S. 32 SYMPOSIUM EIN METER ÜBER
DEM BODEN
Michel Collet, Felicity D. Scott

POÏPOÏDROM

Fr 24.08., 9h30 – 17h30

S. 32 SYMPOSIUM EIN METER
ÜBER DEM BODEN
Milica Topalovic, Philip Ursprung, Char-
lotte Malterre-Barthes,
Wulf Böer, Sascha Roesler

HODLERSTRASSE

Sa 25.08., 10h – 11h15

S. 32 SYMPOSIUM EIN METER ÜBER
DEM BODEN: ORTSBEGEHUNG
Jeanette Beck, Beate Engel,
Ursula Stücheli, Marie-Anne
Lerjen

POÏPOÏDROM

Sa 25.08., 11h30 – 12h

S. 32 SYMPOSIUM EIN METER
ÜBER DEM BODEN:
ABSCHLUSSDISKUSSION
Jeanette Beck, Beate Engel,
Ursula Stücheli, Marie-Anne
Lerjen

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 21.08., 19h – 20h

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Etienne Wismer

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 22.08., 12h30 – 13h

KUNST ÜBER MITTAG
Magdalena Schindler

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Sa 25.08., 10h30 – 12h30

S. 36 ARTUR KINDER-KUNST-TOUR
Workshop für Kinder von
6–12 J. mit Anina Büschlen und
Sibylle Schelling

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 26.08., 11h – 12h

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Cornelia Klein

EAT ART

EAT ART CORNER

Do 23.08., 20h – 21h30

S. 33 EAT ART: FROZEN/UNFROZEN
Katja Jug

EAT ART CORNER

Fr 24.08., 10h – 18h30

S. 33 EAT ART: FROZEN/UNFROZEN
Katja Jug

EAT ART CORNER

Sa 25.08., 10h – 14h

S. 33 EAT ART: FROZEN/UNFROZEN
Katja Jug

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Fr 24.08., 18h30 – 19h30

S. 35 THE DIFFICULTY WITH A TREE
Mary Ellen Carroll (MEC Studios,
New York)

MICROCLIMATE ETHNOGRAPHY (A MONUMENT FOR HERMANN BURGER)

SASCHA ROESLER

Tobacco barns are both highly localised and globalised building types with numerous regional variants in different locations around the world. They are, to use a phrase by the Swiss writer and tobacco fetishist Hermann Burger, the «tobacco cathedrals» of the globalised tobacco production, which spread around the world since the second half of the 19th century. The exhibition highlights the large-scale tobacco barns in the plantation belt around the city of Medan (Sumatra, Indonesia). In these structures, tobacco leaves are hung to dry. This causes the leaves to undergo curing, a biochemical refinement process in which water and farina is drawn out of them through a drying procedure that lasts between 17 and 21 days. Based on fieldwork conducted in the former Swiss colonial plantation «Helvetia», the mechanisms of controlling the microclimates have been investigated.



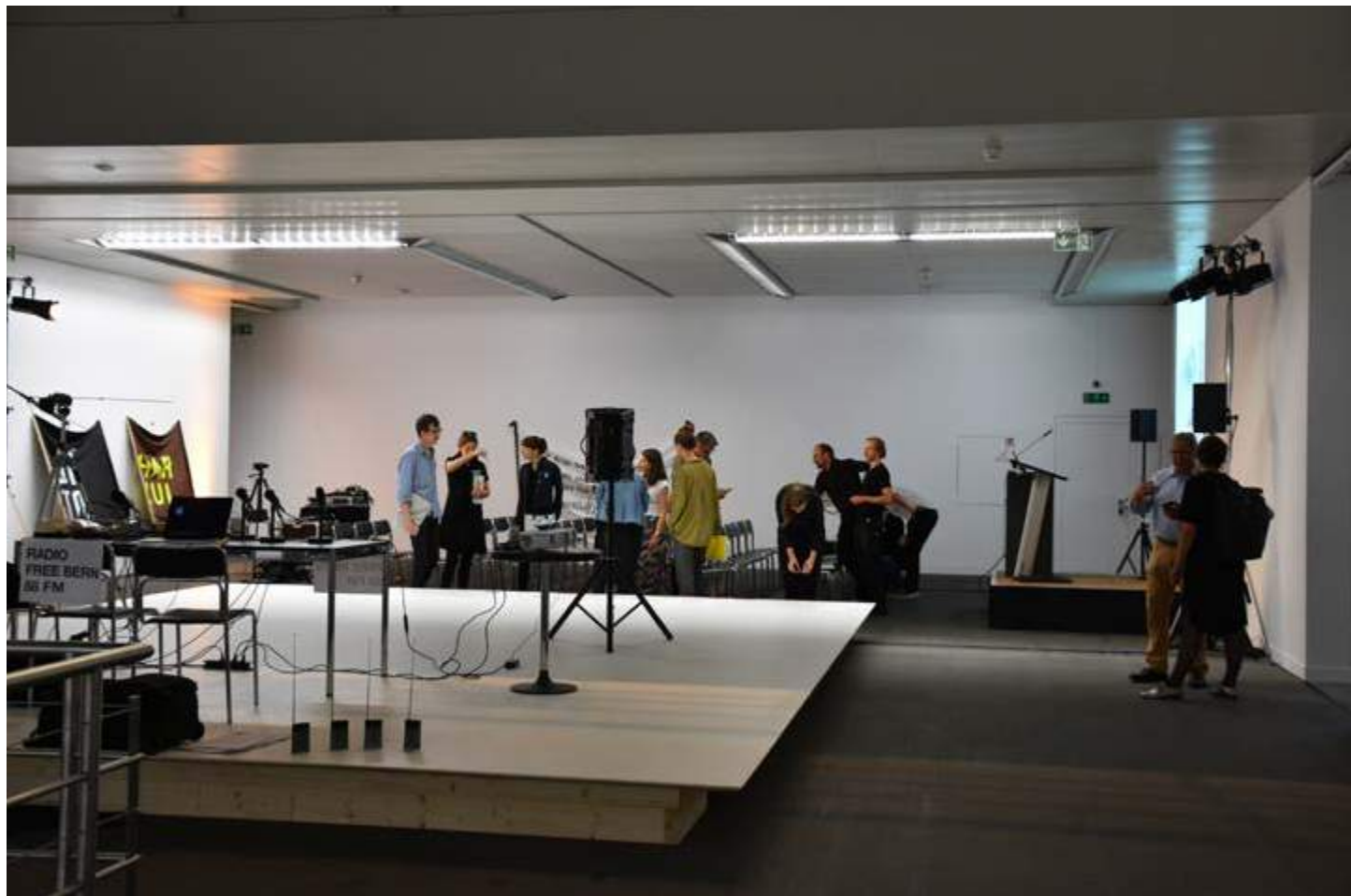
SYMPOSIUM «EIN METER ÜBER DEM BODEN – KLIMA UND TERRITORIUM AUS DER PERSPEKTIVE DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE»

Das Symposium bringt Wissenschaftler*innen, Architekt*innen und Künstler*innen zusammen, die sich mit Fragen von Klima und der wirtschaftlichen und politischen Organisation von Territorien auseinandersetzen. Robert Filliou, der die *République Géniale* kreiert hat, und seine Generation haben darauf gedrängt, die Organisation von Raum nicht nur als ästhetischen Auftrag, sondern als Teil einer sozialen Praxis zu begreifen, die sich in einer rapide verändernden Umwelt abspielt. Die Notwendigkeit, Architektur als aktive Akteurin in Gesellschaft und Ökologie zu verstehen, hat sich seither nur verschärft. Das Symposium bietet Raum, um neue Erkenntnisse zu verhandeln und der Öffentlichkeit vorzustellen.

SYMPOSIUM «ONE METER ABOVE GROUND – CLIMATE AND TERRITORY VIEWED FROM THE PERSPECTIVE OF THE RÉPUBLIQUE GÉNIALE»

The symposium brings together scientists, architects and artists who deal with questions of climate and the economic and political organization of territories. Robert Filliou, who created the *République Géniale*, and his generation insisted upon recognizing the organization of space not just as an aesthetic task but as part of a social practice that takes place in a rapidly changing environment. Since then, the necessity of understanding architecture as an active player in society and ecology has only intensified. The symposium provides a platform for discussing new insights and presenting these to the public.

- Programm / Program
- Abstracts der Referent*innen / Abstracts of the speakers
- Biografien der Referent*innen / Biographies of the speakers



Entspanntes Diskutieren bevor es losgeht. Symposium *Ein Meter über dem Boden*, 23.–25.08.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Symposium *Ein Meter über dem Boden*, 23.–25.08.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Angeregte Diskussion zum Abschluss. Symposium *Ein Meter über dem Boden*, 23.–25.08.2018, Foto: Kunstmuseum Bern



EAT ART: FROZEN/UNFROZEN

KATJA JUG

Die Arbeit Frozen/Unfrozen beschreibt unterschiedliche Aggregats- und Seinszustände. Sie handelt vom Wechselspiel des Einfrierens und Auftauens, vom Erstarrenlassen und dem Wiederfreigeben. Im Fokus steht die alte Praxis des Vorkochens von Speisen und die daran anschliessenden Transformationsprozesse. Die erste Transformation vollzieht sich mit dem Vorkochen, die zweite geschieht während des Einfrierens und während der dritten



Katja Jug, Frozen/Unfrozen, 23.-25.08.2018, 02.09.2018, Fotos: zvg



Verwandlung, dem Auftauen, wird die gefrorene Speise freigegeben und beim Zubereiten zurück in die Gegenwart geholt. Vorkochen, Abpacken, Vakuumieren und das darauf folgende Einfrieren sind Arbeitsschritte auf dem Weg zur Konservierung von Speisen. Das Ritual des Vorkochens und Einfrierens interessiert mich als Teil eines Reenactments von Kochritualen, wie sie meine kroatischen Eltern in den 1980er Jahren in der Schweiz praktiziert haben.

Mit Frozen/Unfrozen werden vier Gerichte serviert, die im Vorfeld von République Géniale vorgekocht wurden. Eines dieser Gerichte ist *Đuveđ*, das in den 1980er Jahren unter Gastarbeitern aus dem südbalkanischen Raum verbreitet war. Das Wort *Đuveđ* kommt aus dem Türkischen und bedeutet Eintopf. Auch in der Schweiz wurde dieses einfache und nahrhafte Gericht von Migrant*innen aus den Ländern Slowenien, Kroatien, Serbien, Bosnien-Herzegowina, Mazedonien, Albanien, Kosovo, Bulgarien und Griechenland gerne gegessen. Im Akt des Vorkochens zeigt sich das Bedürfnis, für ein zukünftiges Ereignis, ob geplant oder unvorhergesehen, vorbereitet zu sein. Mit dem Reenactment des Vorkochens und Einfrierens von vier Speisen wird eine Umverteilung von Zeit und Zuständen vorgenommen. Eingefrorenes wird hervorgeholt, aufgetaut und auf seinen aktuellen Zustand geprüft.

Insgesamt vier Mal ist Katja Jug an der République Géniale mit ihrem performativen Eat Art-Projekt Frozen/Unfrozen aufgetreten. Meret Arnold hat mit der Künstlerin über ihre Arbeit gesprochen.



Meret Arnold: 2013 hast du das *Hermes Kochbuch* herausgegeben, in dem es um die Verbindung von Essen und Erinnerung geht. Knüpft Frozen/Unfrozen daran an?

Katja Jug: Das *Hermes Kochbuch* bildet eine ergiebige Quelle in meiner Arbeit. Die Figur des Hermes, der Schutzgott der Reisenden, drängt sich mir immer wieder auf, weil er stets in Bewegung ist. Er ist weder «Frozen» noch «Unfrozen», sondern dazwischen. Als Bote überbringt er nicht nur Nachrichten, sondern auch Erleuchtung. «Ich werde mein eigener Hermes sein», wurde für mich quasi zum Leitspruch: Reisen und dabei zu neuen Einsichten gelangen. *Frozen/Unfrozen* ist aber eine eigenständige Arbeit, in der andere Erfahrungen genauso ihre Spuren hinterlassen haben. Auf einer Chinareise im letzten Jahr begann ich mich beispielsweise mit Gegensätzen zu beschäftigen, so mit den Gegensätzen von heiss und kalt in Bezug auf das Klima. Im Süden Chinas haben die Bewohner*innen keine Heizungen. Mich interessierten die Einstellung und der Umgang mit der Kälte, bei dem natürlich auch das Essen ein bedeutender Teil ist.

Auf was bezieht sich der Titel *Frozen/Unfrozen*?

Die Wörter «Frozen» und «Unfrozen» bezeichnen Aggregats- aber auch im metaphorischen Sinne Seinszustände. Es gibt ein Spannungsverhältnis zwischen dem Kochen und körperlich-seelischen Zuständen, das mich interessiert. Der Titel spricht aber auch ganz praktische Fragen der Produktion an: Wie kann ich die Speisen auf einen gewissen Zeitpunkt hin herstellen und servieren?

→ Video

Katja Jug, Frozen/Unfrozen, Tag 2, Performance *Đuveđ*, 24.08.2018, Video: zvg





→ Video

Katja Jug, *Frozen/Unfrozen*, Tag 2, Performance Duveđ, 24.08.2018, Video: zvg

Du hast die Arbeit als Reenactment bezeichnet. Was meinst du damit?

Das Vorkochen, Einfrieren und Auftauen wurde für mich zu einer Form der Erinnerung. Es ist eine Wiederaufführung von Alltagspraktiken, die ich aus den 1980er Jahren kenne. Damals war das Einfrieren modern. Heute sind eher wieder ältere Techniken präsent, wie die makrobiotische Küche oder das Fermentieren. Das Kochen und die Ernährung sind auch ein Spiegel der Gesellschaft. Die verschiedenen Techniken und Lehren tauchen auf und verschwinden. Sie wiederholen sich, aber unter veränderten Umständen.

Zwei Schauspieler*innen servieren das von dir zubereitete Essen performativ, indem sie zum Beispiel die Zutaten der Speisen laut ausrufen: Knoblauch! Tomaten! Olivenöl! Wie wichtig ist dir die Sprache?

Sehr wichtig. Der Klang der Sprache aktiviert ein anderes Sinnesorgan. Er erfüllt die aus ihrem gefrorenen Zustand befreiten Speisen mit Leben. Das Bild, der Geschmack, der Klang und die Bewegung der beiden Schauspieler*innen kommen in einem Raum zusammen.



Das Publikum bekam jeweils ein kleines Geschenk, vakuumierte Ingredienzen oder Überbleibsel davon...

Auch hier spielt der Wechsel auf eine andere Sinnesebene eine wichtige Rolle. Nach dem Geschmackserlebnis wird die Aufmerksamkeit wieder auf etwas Visuelles gelenkt: auf einen Aprikosen- oder Zwetschgenstein oder auf eine Knoblauchzehe. Wunderschöne Objekte, die man aber nicht beachtet oder zu denen man ein zwiespältiges Verhältnis hat. Der Knoblauch, ein Symbol für Fruchtbarkeit und Schutz, hat in unserem Lifestyle wenig Platz. In *Frozen/Unfrozen* verweisen sie auf den Prozess der Transformation und werden gleichzeitig zu Talismanen, die man mit sich tragen kann.

Katja Jug, *Frozen/Unfrozen*, 23.-25.08.2018, 02.09.2018, Fotos: zvg

THE DIFFICULTY WITH A TREE

MARY ELLEN CARROLL (MEC STUDIOS, NEW YORK)

Architecture is inherently a political act. The built environment, policy and law and the visible and non-visible forms of infrastructure are unsuspecting materials that can be utilized in the making of, and as the work of art. A performance will be made on, and with the use of these materials through works that expand the meaning of these strata of interference, making architecture as landscape perform in this epoch of the political.

Mary Ellen Carroll (MEC Studios, New York), *The Difficulty With A Tree*, 24.08.2018, Foto: Kunstmuseum Bern



ARTUR KINDER-KUNST-TOUR

Workshop für Kinder von 6–12 Jahren
ANINA BÜSCHLEN, SIBYLLE SCHELLING,
Kunstvermittlung Kunstmuseum Bern

Buchstabensalat mit ARTUR

Ausgehend von der Performance *Make A Salad* (Alison Knowles, 1962) – wieder auf- und ausgeführt an der Eröffnung der *République Géniale* – starteten wir eine Weiterführung zu einem Buchstabensalat.

Auf weisse Fließblätter, welche zuvor als Schutz auf Kunstwerken im Depot lagen, malten alle Beteiligten beim

ARTUR-Anlass ihre Namensbuchstaben. Mit Alltagsgegenständen wie Zahnbürste, Gabel, Besen, Kreditkarte, Ball, ... gestalteten wir individuelle Malexperimente.

Punkt 12 Uhr flogen unsere Blätter rhythmisch verschoben von einer Etage zur anderen. Die zufälligen Fluglinien ergaben in einem gemeinsamen Spiel neue Buchstabenkombinationen.

ARTUR Kinder-Kunst-Tour unterwegs in der *République Géniale*, 25.08.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern



→ **Video**
Buchstabensalat mit ARTUR Kinder-Kunst-Tour, in der *République Géniale*, 25.08.2018, Video: Kunstmuseum Bern



AUS FILLIOUS BACKSTUBE (N°2)

PETER RADELFINGER

Vor zwei Wochen bin ich von einem dreimonatigen Auslandsaufenthalt nach Zürich zurückgekehrt. Bei der Durchsicht der Post habe ich die Einladung und das Programm des Gross-

anlasses *République Géniale* angeschaut. Ich war erstaunt, ja perplex, dass die mit mir geplanten und ausführlich abgesprochenen Anlässe nicht aufgeführt sind. Im anschliessenden Telefonat mit den Ausstellungsmacher*innen wurde ich aufgeklärt, dass meine Anlässe unter www.republiquegeniale.ch nur digital einsehbar sind, wie viele andere Anlässe auch. Nun ist bekannt, dass Künstler*innen oft empfindliche, leicht gekränkte, nazistische Wesen sind. Es geht mir aber nicht darum:

Die Art und Weise wie das ganze hier in Bern aufgezogen ist, widerspricht aus meiner Sicht fundamental der Haltung von Robert Filliou!

Das fängt schon mit dem ersten Satz des Programms an: «Während drei Monaten herrscht im Kunstmuseum Bern die *République Géniale*...» Der Anarchist und Pazifist Filliou wird sich im Grab umdrehen. Seine «*République Géniale*» avisiert einen staatenlosen Freiraum (begonnen mit einem VW-Campingcar), sein Prinzip der Äquivalenz strebt nach der Gleichwertigkeit von gross und klein, gut und schlecht, wichtig und unwichtig... Dies müsste als Erstes in der Programmierung Ausdruck finden, im sichtbaren Programm (print und digital), in der Darstellung, im Auftritt – alles gleichwertig!! Alle Anlässe, alle Personen, ja: die Kinder voran, die Kleinen, die Schwachen, die Schlechten, durchmischt mit Stars, mit Publikumsmagneten usw.

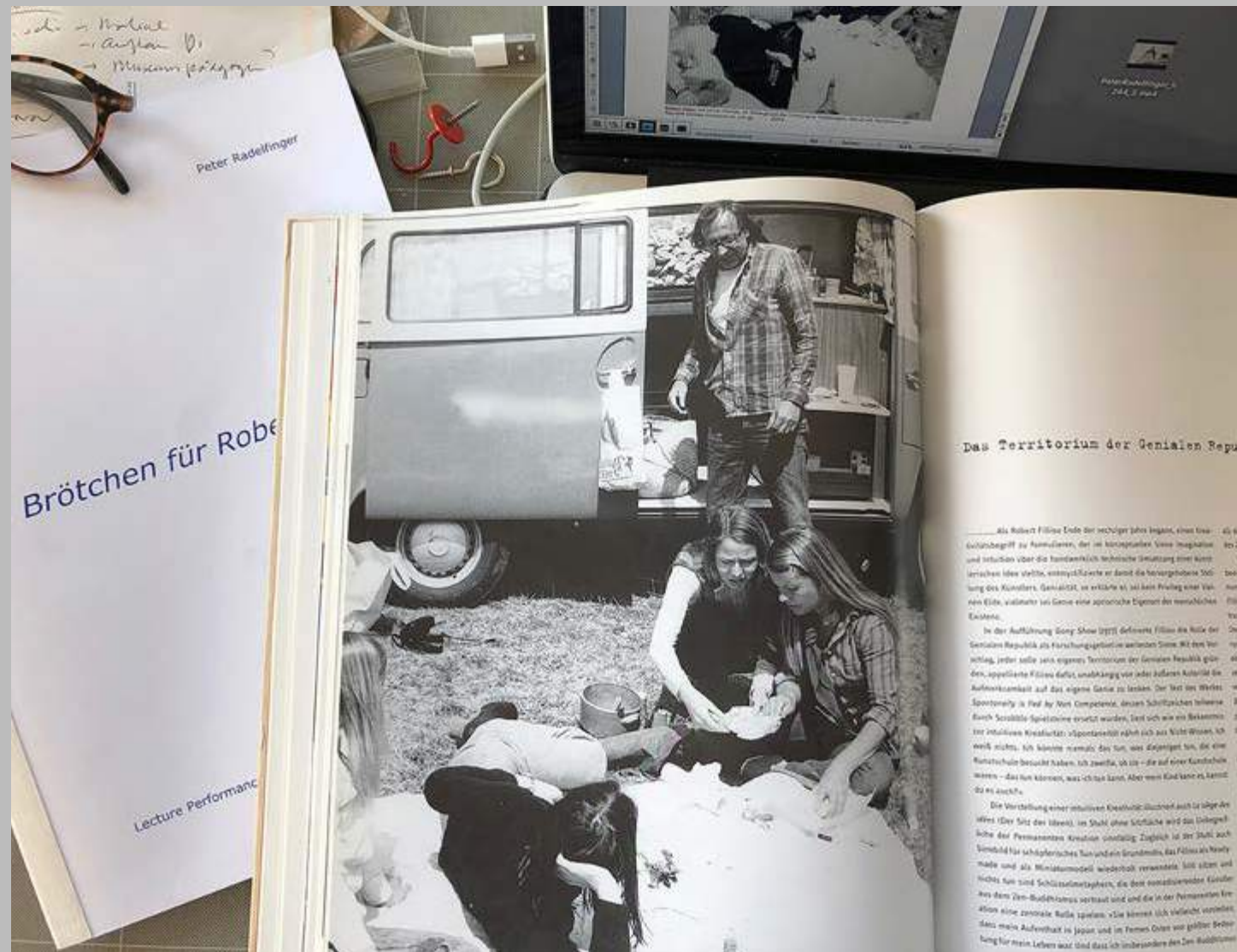
Bien fait, mal fait, pas fait !

Diese Wertung und Klassierung, die mit einem solchen Auftritt vorgenommen wird, widerspricht auch Fillious Ideen des utopischen Sozialismus, der poetischen Ökonomie, des Eternal Network und der permanenten Kreation, auf die ich später noch kommen werde. Die ganze Leichtigkeit, Spontaneität, der Humor und auch die Widersprüchlichkeiten sind weg. Bei allem Respekt vor der beeindruckenden Arbeit der Organisator*innen des Grossanlasses im Kunstmuseum Bern – vorab der vielen kleinen, unspektakulären Beiträge und Aktionen: Die Rahmung eines «Bildes» sagt einiges aus, über die Haltung der Produzent*innen, und beeinflusst und verändert das Bild massgeblich.

Es ist für das Kunstmuseum Bern eine grosse Chance, neben den bekannten Hauptschienen des Museums, eine Schiene mit Leuten wie Terry Fox, Robert Filliou u.a. zu fahren und ein markantes, auffälliges, eigenwilliges Profil zu entwickeln. Dafür braucht es aber den Eindruck, dass dies auch wirklich verstanden und auch konsequent, mit Überzeugung und sichtbar realisiert wird.

Diese im Vorfeld und im Geiste Fillious von mir geäusserte Kritik, die Verweigerung von Personenkult und Konkurrenzdenken und das Misstrauen gegenüber Institutionen und staatlichen Körperschaften, hat die Ausstellungsleiter*innen dazu bewogen, mich aufzufordern für diesen Blog und die Online-Publikation (kritische) Beiträge zu schreiben, was ich mutig finde und gerne im konstruktiven Sinn tue.

Peter Radelfinger, Arbeitstisch 201,8 mit Robert Filliou und seiner Familie mit VW Campingcar, den sie als Territorium *République Géniale* proklamierten, um 1974



KW
35

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 28.08., 19h
ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
MIT KURATOR*INNEN
Kathleen Bühler und
Valerian Maly

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 02.09., 11h
ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Deborah Müller

TEA CHI NG & LEAR NING

STUDIOLO 3

Di 28.08., 10h15 – 16h45
S. 39 THE PHANTOM LIMB – STUDIOLO
Martin Huberman

STUDIOLO 3

Mi 29.08., 10h15 – 16h45
S. 39 THE PHANTOM LIMB – STUDIOLO
Martin Huberman

STUDIOLO 3

Do 30.08., 10h15 – 16h45
S. 39 THE PHANTOM LIMB – STUDIOLO
Martin Huberman

STUDIOLO 3

Do 30.08., 12h – 13h30
S. 39 HORS D'ŒUVRE:
THE PHANTOM LIMB – STUDIOLO
Martin Huberman

STUDIOLO 3

Fr 31.08., 10h15 – 16h45
S. 39 THE PHANTOM LIMB – STUDIOLO
Martin Huberman

POÏPOÏDROM

Fr 31.08., 13h – 20h
S. 43 SYMPOSIUM VKKS:
PERFORMING REALITY VKKS

POÏPOÏDROM

Sa 01.09., 09h45 – 17h30
S. 43 SYMPOSIUM VKKS:
PERFORMING REALITY VKKS

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Mi 29.08., 12h – 13h
S. 42 HORS D'ŒUVRE: EIN BRÖTCHEN
FÜR ROBERT FILLIOU. IN DER
BACKSTUBE DES DENKENS
Peter Radelfinger

AARE, ZWISCHEN SCHWELLENMÄTTELI UND
STAUWEHR ENGEHALDE

So 02.09., 14h – 15h
S. 45 MARITIME RITES
Alvin Curran, Musiker*Innen,
Pontonierfahrverein Bern,
Aare Club Matte Bern

EAT ART

EAT ART CORNER / AARE

So 02.09., 12h – 17h
S. 33 EAT ART: FROZEN/UNFROZEN
MIT EINEM SPAZIERGANG
AN DIE AARE ZU ALVIN
CURRANS MARITIME RITES
Katja Jug

THE PHANTOM LIMB A STUDIOLO FOR THE RÉPUBLIQUE GÉNIALE

ESSAY BY MARTIN HUBERMAN

STUDIOLO

The studiolo is an architectural typology that developed in the Renaissance, mostly in Florence. A compact, intimate, and – most importantly – private room in comparison to the dining rooms, halls, and sleeping chambers in the nobility's luxurious palaces, the studiolo was above all else a status symbol.

An outgrowth of the «grotta» or the «camerini,» the studiolo would have a unique tie to the nobleman or wealthy merchant with humanist concerns who built it as a projection of his image. It was designed to represent his expansive universe and to house his manuscripts, portraits, atlases, the objects he had acquired in distant lands, his most cherished artworks, as well as – why not? – some of the rarities of a pagan and erotic nature that capture the interest of the extravagant. The studiolo is, among other things, a precursor to the well-known cabinet of curiosities, a fetish that, like the «follies», would, years later, be central to European palace architecture.

The studiolo, then, was an innovative form that prefigured the *alta maniera* movement. Its aesthetic was based on some of the traits that would define the ideal of the «new man,» a distant and wealthier relative of the one whom, centuries later, Modernism would dedicate countless architectural treatises. For him, a plurifunctional space would be drawn, one where alchemy, study, reflection, and perhaps even the occult could be pursued.

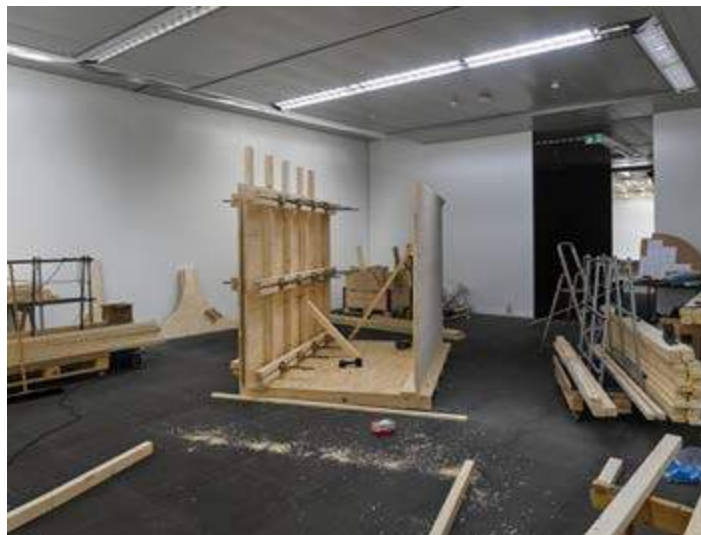
This room should lay out its owner's virtues, and to that end the most skilled painters, sculptors, blacksmiths, and brilliant woodworkers would be commissioned to embed its walls in a broad thematic universe. Ancient Greece would be the source of mythologies brimming with allegorical figures, feats undertaken by heroes on the high seas, lessons illustrated by worthy gods, and worldly scenes where philosophers and thinkers would give reality itself new meaning. These works with their insinuated religious orders and messages displayed all of wood's facets through the craft

of intarsia, the mute art of low relief where the messages, convictions, and even some personal traits of the dominant bourgeoisie were hidden.

It is possible today to speak of the studiolo, to study and show it, due to the fall of the very system that witnessed its birth. In its time, only noblemen and their closest servants had access to those spaces; for everyone else, they were a hidden myth behind secret doors. It is thanks to architecture's sacred power, its ability to forge an alliance with time in order to transcend the life of its owners and the ends for which they were conceived that today we can speak of them. A studiolo existed as such as long as its owner was alive. Once he had

died, it would become a sort of histrionic mausoleum of what were once the aspirations of its original inhabitant. The study of this typology affords us the opportunity to investigate time in architecture and to go beyond ideas conceived according to the pairing at play in ephemeral architecture – a fairly reductive term that describes that which, due to its material characteristics or design, is envisioned to disappear. But in the sands of time, isn't all architecture ephemeral? It is unlikely that a work of architecture endures over time with the same intention and

Martin Huberman (El Estudio Normal), *The Phantom Limb – Studiolo*,
Fotos: Dominique Uldry





Martin Huberman (El Estudio Normal), *The Phantom Limb – Studiolo*,
Foto: Dominique Uldry

design that underlay its original conception. The few spaces that can boast of remaining true to the intentions of their initial design are the ones that house age-old institutions (churches, seats of government, universities) or that, as part of the public domain, are grounded in the idea of community (parks and squares). In the private realm, time forces architecture to adapt to the rules of its new users: machines for living become museums, factories homes, palaces tourist attractions, and studiolo's mere representations of a specific esprit du temps. Indeed, the same fate befalls the eternal, death as design program. Think of the pharaohs unburied from their pyramidal tombs for the sake of archeology, science, and once again the spectacle of history. Little did it matter that their dogma deemed them incorruptible. There is no single time, then, that defines a work of architecture. It is, rather, broken down into countless episodes that are laid out according to a conceptual structure tied to the present, but in which absences prevail over all else. Are those absences essential to being able to generate a tie between the individual and space?

We call this essay on absence as former of space:
The Phantom Limb.

THE PHANTOM LIMB

Essay on absent architectures.

This project takes its name from the symptomology endured – or manifested – by amputees who feel the missing member as if it were still a part of their bodies. The phantom limb

syndrome refers to the arduous work performed by the brain as it reorganizes sensorial information that speaks of that which, though no longer there, is felt.

This cross between architecture and medicine attempts to evidence traits of architectonic language that are difficult to perceive. It also formulates a discussion on the sensorial relationship between space and individual.

To understand a typology that – like the studiolo – took shape in the past and no longer exists, one must look to that which, though missing, has defined and – perhaps – continues to define that architectonic space. That space is, in some way, imbued in the fashions, ideologies, compositional structures, and even uses that informed it, and we all engage in a partly cerebral and partly epidermal attempt to decode them.

This work focuses on human natural instinct to interpret space. The research hypothesis is that those absences are at the core of the tie forged between the sensorial and the intellectual, between individual and space. It is in the natural and involuntary exercise to lay bare and describe those absences that we find one of the purest interactions between the environment and the self.

The contortion of vision and of spatial experience at stake in the exercise of architecture as discipline is, of course, necessary to turn that exercise into a form of language. For study to turn into discipline, it is essential that the language not be defined solely by sensorial structures, but that it also take on a grammatical halo, so to speak, capable of being dissected, analyzed, and – above all – projected. Like the amputee's brain, the architect, due to a sort of professional vice, is constantly striving to reorganize the structure of a work they study, visit, or – even – execute in order to absorb it. Indeed, that exercise lies at the base of architectural education.

But how can that discourse be conveyed to those who are not trained in architectonic grammar? How to evidence the value of those absences in our relation with space? And – still more importantly – how can we harness those symptomologies rendered by absences to produce something new? Is it possible to construct without constructing?

There are, in the very grammar of architectonic processes, examples that crystallize the guiding power of absence. The most resounding of them is, to my mind, the compositional

language of concrete, where the framework lives on as grammatical structure of itself in the form of joints, anchor bolts, and textures that give it its distinctive character. Like the hieroglyphics of yesteryear, these lines take us back to times when others ruled the space, when master carpenters developed logical structures that determined a space fated to disappear – perhaps that is the most fleeting and natural architecture of all. The framework is a language that explodes because it knows itself to be short lived; it grows carefree because it goes beyond the dogmatic idea of the work. The framework grows, develops, and shines in the hands of a crew that was educated to disregard its beauty.

It is the fated absence of the braces, the crossbars, the supporting boards, and the wedges that hold everything in a delicate artisanal balance that this work highlights. That moment when the architect's mastery of the work fades before the empirical knowledge that makes a carpenter a master framer, a knowledge passed on from generation to generation. I have a strange devotion to those unruly structures that exceed designers and govern their work during the fleeting moment of the curing.

According to this project's design logic, language constructs itself, diminishing the importance of blueprints and notations, design styles and intentions. This is an essay on construction with absence, where concrete is what, as an excuse, enables the ephemeral to become permanent, the unruly constructed work. At the end, the true absence of this piece is the hand of the architect.

THE MECHANICS

The Phantom Limb is based on a 1:2 model of Francesco I's studiolo from Palazzo Vecchio in Florence, Italy.

The underlying idea is to unleash a construction process where a series of variables beyond the author's control is what determine the work.

To that end, a concrete blueprint that will never be constructed is made, one that concisely mimics the dimensions and inner proportions of the studiolo, though without its elaborate coatings and ornamentation. The result could be seen as a cross between that Renaissance typology conceived for a single inhabitant and today's spatial languages.

The actual production of the work begins, though, when the concrete blueprints are interpreted by a carpenter-framer – the one responsible for making a framework that will



enable, at a nonexistent future moment, the pouring of the concrete. The idea is that, through the framer's intuitive work, a morphology, a poetic structure that was never designed, takes shape.

The translative act of performing this operation in a museum is what allows us to freeze the architectonic process and turn the framework into an end in and of itself. The beauty of missing languages is thus revealed in the contemporary idea of the architectonic work.



Mariano Acha Building, Panorama Estudio, Juli 2018,
Foto: Fernando Schapochnik

Conde Building, Smud Zelcer, Juli 2018,
Foto: Fernando Schapochnik

Roca House, Estudio Clusellas, Rovi, August 2018,
Foto: Fernando Schapochnik

Highland Park House, Victor della Vecchia, August 2018,
Foto: Fernando Schapochnik

De Irigoyen Building, Monoblock Estudio, August 2018,
Foto: Fernando Schapochnik

HORS D'ŒUVRE: EIN BRÖTCHEN FÜR ROBERT FILLIOU. IN DER BACKSTUBE DES DENKENS

PETER RADELFINGER

Erlebnisbericht von Valerian Maly

Als *Hors d'œuvre* – einer Veranstaltungsreihe zur Mittagszeit – angekündigt, erweist sich Peter Radelfingers Lecture Performance *In der Backstube des Denkens. Ein Brötchen für Robert Filliou* sogleich als happige, aber auch ungemein geistreiche Nahrung. Peter Radelfinger knetet und knetet und knetet seine Gedankenflüge in «ein Brötchen für Robert Filliou». Eine über einstündige «création permanente» – ein zentraler Begriff von Robert Filliou – den Peter Radelfinger auch sogleich in seiner Lecture Performance pointiert: Das gesamte Kunstmuseum Bern ist Gast im *Poipoïdrom*, dem Zentrum der Filliou'schen «création permanente». Da wird gleich zu Beginn klar: Das «hors d'œuvre» steht keinesfalls «ausserhalb des Werkes», sondern ist sogleich nicht abgeschlossenes, prozess-orientiertes Werk selbst.

Peter Radelfingers *In der Backstube des Denkens* ist eine ernsthafte, komisch-humoristische Lecture Performance, die sich auf handfeste Weise mit den Begriffen des Denkens, mit dem Verständnis von Zeit und mit Strategien des Vorgehens und der Verfahren beschäftigt: Teig wird geknetet, Texte und Brötchen mit Materialien montiert, und am Schluss alles in den Ofen geschoben.

Im Englischen gibt es das Adjektiv «affiliated»: Mit Filliou verbunden ist Peter Radelfinger auch in der Leichtigkeit der Gedankensprünge. Was szenografisch und dramaturgisch an eine TV-Kochsendung erinnert, ist eine stetige gedankliche Herausforderung. Auf Filliou bezogen, dem sein Konzept der «création permanente» die Äquivalenz der Werte – *bien fait* / gut gemacht – *mal fait* / schlecht gemacht – *pas fait* / nicht gemacht – zu Grunde liegt, und der sich Zeit seines Lebens für mathematische Kombinatorik interessierte, bäckt Peter Radelfinger ein ganz besonderes Brötchen für Robert Filliou: Lassen sie sich von Peter Radelfinger in das Phänomen der «Bäcker-Transformation» (engl. *baker's map*) einführen!



Peter Radelfinger, *In der Backstube des Denkens, Ein Brötchen für Robert Filliou*, 29.08.2018, Fotos: Kunstmuseum



→ Video
Ausschnitt aus der Performance von Peter Radelfinger,
In der Backstube des Denkens, Ein Brötchen für Robert Filliou,
29.08.2018, Video: Kunstmuseum Bern

SYMPOSIUM VKKS: PERFORMING REALITY

Das Symposium ist zugleich die Jahrestagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS) und wurde in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Bern und der Université de Fribourg konzipiert und realisiert.

Performing Reality Jahrestagung

Realismus – die künstlerische Darstellung von Realität – stand schon immer in einem spannungsvollen Verhältnis zur Wirklichkeit selbst, ein Spannungsfeld, in dem sich Dokumentarismus, Wahrheitsanspruch und Sozialkritik berühren oder gar überlappen. Mit Fotografie, Film und digitalen Medien sind Kunstschaaffende der Realität so nah wie noch nie. Aufzeichnung und Wiedergabe können «live» geschehen und in «real time» die Wirklichkeit beeinflussen. Doch wie gestaltet sich die Darstellung von Realität in Zeiten von «fake news» und «alternative truths»? Welche gestalterischen und ethischen Probleme ergeben sich für Künstler*innen, die mit Wirklichkeit arbeiten, sie darstellen, oder sogar in sie eingreifen?

Realistische und dokumentarische Bilder prägen zwar die Wahrnehmung der Wirklichkeit, doch sind sie keine Garanten für die Wahrheit. In der Kunst des 20. Jahrhunderts standen sich verschiedene Verfahren des Realismus gegenüber: Im einen Fall wird die vorgängige Realität über die Repräsentation ins Bild hineingeholt, im anderen wird die Materialität der Kunst selbst zum «Realen» erklärt. Wirklichkeit als Darstellung und Wirklichkeit als Situation schliessen sich gemeinhin aus. Lässt sich aber Kunst auch auf Realität beziehen, indem sie die Wirklichkeit im Werk nicht nur darstellt, sondern zugleich gestaltend in ihre eigene, situative Realität als Kunstwerk eingreift? In Bezug auf den Literaturwissenschaftler Denis Hollier hat Dorothea von Hantelmann den Begriff des «performativen Realismus» herangezogen, der nicht allein über Abbildung einen Realitätsbezug herstellt, sondern auch über eine «räumlich-zeitliche Situierung» der Geschichte und eine ich-bezogene «Spezifizierung des erzählten Geschehens» in die Wirklichkeit eingreift. Die Tagung nimmt derartige Überlegungen zum Ausgangspunkt und untersucht verschiedene künstlerische Strategien der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit in diesem Spannungsfeld.



Symposium VKKS, *Performing Reality*, 31.08./01.09.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

SYMPOSIUM VKKS: ABSCHLUSSBERICHT

PROF. DR. JULIA GELSHORN

Die VKKS-Jahrestagung unter dem Titel *Performing Reality* fand vom 31. August bis 1. September 2018 im Kunstmuseum Bern statt. Nachdem ursprünglich geplant war, die Tagung anlässlich von Thomas Hirschhorns *Robert Walser-Sculpture* in Biel durchzuführen, wurde entschieden, den Anlass aufgrund der Verschiebung des künstlerischen Projekts nach Bern zu verlegen. Auf diese Weise wurde ein konzeptueller Anschluss an die Ausstellung *République Géniale* möglich, die während der Tagung auch durch eine Führung von der Mitorganisatorin und Kuratorin des Kunstmuseum Bern, Dr. Kathleen Bühler, erschlossen wurde. Der Künstler Thomas Hirschhorn blieb dennoch Teilnehmer und Gegenstand der Tagung, indem er seine *Robert Walser-Sculpture* in einem gut besuchten Abendvortrag vorstellte.

Bereits die zahlreichen und qualitativ hochstehenden Reaktionen auf den Call for Papers hatte gezeigt, dass mit der Frage nach einem «performativen Realismus», der nicht allein über die Abbildung einen Realitätsbezug herstellt, sondern auch über eine «räumlich-zeitliche Situierung» der Geschichte und eine ich-bezogene «Spezifizierung des erzählten Geschehens» in die Wirklichkeit eingreift, ein hoch aktuelles Thema der zeitgenössischen Kunst und Kunstgeschichte aufgegriffen wurde. Entsprechend war das Publikumsinteresse erfreulich hoch und es gab lebhaft Diskussionen. Zusätzlich zum Abendvortrag waren zwölf Sprecher*innen aus der Schweiz, aus Deutschland und Frankreich sowie aus Grossbritannien ausgewählt worden, wobei vor allem der kunsthistorische Nachwuchs (Doktorand*innen),

aber auch arrivierte Forscher*innen (eine Postdoktorandin und ein Professor) berücksichtigt werden konnten. Es waren neben dem Künstler Thomas Hirschhorn sowohl Kunsthistoriker*innen aus dem Ausstellungsbetrieb, aus dem akademischen Bereich der Universitäten und Kunsthochschulen eingeladen wie auch eine freischaffende Autorin. In den eineinhalb Tagen wurde in entsprechend gruppierten Sektionen über die Ereignishaftigkeit des Körpers im Happening und in der Malerei, über verschiedene Materialitäten des Realen wie Tierkadaver oder Kunststoff, über künstlerische Methoden des Evozierens, Zeigens oder Fiktionalisierens von Realität und schliesslich über das künstlerische Herstellen von Wirklichkeit selbst diskutiert. Nach dem Versuch einer kurzen systematischen und historischen Erörterung des Realismus-Begriffes durch die Mitorganisatorin Prof. Dr. Julia Gelshorn (Université de Fribourg) konnten so verschiedene Aspekte möglicher «neuer» Realismen seit der Postmoderne erörtert und in einem abschliessenden Vortrag von Prof. Dr. Peter Schneemann (Universität Bern) noch einmal übergreifend betrachtet und systematisiert werden. Sowohl die Reaktionen des Publikums wie auch diejenigen der Teilnehmenden hinterliessen den Eindruck einer erfolgreichen Veranstaltung, zu der auch ein paar Zuhörer*innen aus dem Ausland angereist waren.

→ Programm / Programme

→ Abstracts und Kurzbiografien der Referent*innen / Abstracts and short bio of the speakers

Konzeption / Conception:

Dr. Kathleen Bühler, Kuratorin Gegenwartskunst, Kunstmuseum Bern,
Prof. Dr. Julia Gelshorn, Professeur en histoire de l'art contemporain, Université de Fribourg



"Robert Walser-Sculpture"

- Presence and Production
- June 15th - September 8th 2019
- 86 days
- Open 10 am - 10 pm
- Admission free

Thomas Hirschhorn spricht über sein Projekt *Die Robert Walser Sculpture*, Biel 2019, Symposium VKKS, *Performing Reality*, 31.08.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

VORTRAG: DIE ROBERT WALSER-SCULPTURE, BIEL 2019 IM RAHMEN DES VKKS SYMPOSIUM «PERFORMING REALITY»

THOMAS HIRSCHHORN

Robert Filliou gehört zwar zu seinen Idolen, doch führt ihn nicht dieser in die *République Géniale*, sondern seine Liebe zu einem anderen Idol: Robert Walser. Denn eigentlich hätte in diesem Sommer anlässlich der 13. *Schweizerischen Plastikausstellung* Thomas Hirschhorns *Robert Walser-Sculpture* in

Biel stattfinden sollen (www.robertwalser-sculpture.com). Aus verschiedenen Gründen um ein Jahr verschoben hat die Arbeit dazu natürlich längst begonnen und entfaltet sich auf verschiedensten Ebenen. Denn Thomas Hirschhorn plant ein weiteres seiner «Präsenz- und Produktionsprojekte», wie er schon einige als Monumente oder Altäre im öffentlichen Raum oder in Institutionen realisiert hat. Der Künstler spricht daher über seine Pläne und die Herausforderungen, sein bisher erstes und grösstes «Präsenz- und Produktionsprojekt» in der Schweiz zu realisieren. Ursprünglich ein Künstler, der vor allem Collagen herstellt, ist auch seine «Skulptur ohne Objekt» ein täglich stattfindendes Programm mit rund 33 zum Teil parallel stattfindenden Ereignissen, welche Thomas Hirschhorn zusammen mit der Bevölkerung von Biel entwickelt hat. All diese Ereignisse haben direkt oder indirekt mit Robert Walser und seinem Werk zu tun. Allerdings nicht als nostalgische Hommage, sondern als der Versuch, Robert Walser in seiner Aktualität neu zu denken und unerwartete,

frische Zugänge zu ihm zu ermöglichen. Daher zeigt sich das Motto der Tagung *Performing Reality* als besonders passend. Denn als Künstler schaffte Thomas Hirschhorn eine neue Realität, über die er teilweise aber nicht vollständig die Kontrolle hat. Weil es von dieser Skulptur keine materiellen Spuren oder Objekte geben wird, ist ausserdem über die Performativität seines Werkbegriffs zu sprechen. Wenn etwas nur kurz existiert und danach gleich wieder verschwindet, welche Relevanz hat es dann als künstlerische Geste im öffentlichen Raum? Und ist diese kurze Wirkung nicht letztlich viel unvergesslicher, als irgendein in Beton gebautes Monument, dessen Bedeutung vergessen ging? Wir sind gespannt.

Text: Kathleen Bühler



Die Musiker*innen in einem Boot des Pontonierfährvereins. Fotos: Sabine Burger

Landung an der Lorraine. Foto: Sabine Burger

Der Komponist Alvin Curran applaudiert den Musiker*innen. Foto: Sabine Burger



→ Video

Alvin Curran, *Maritime Rites*, 02.09.2018,
Video: Roger Ziegler, unter Verwendung von Filmmaterial
von David Oester, Marc Milohnic, Roger Ziegler



MARITIME RITES

**ALVIN CURRAN, MUSIKER*INNEN, PONTONIERFAHRVEREIN
BERN, AARE CLUB MATTE BERN**

*Eigens für die Berner Aare adaptiert der US-amerikanische Komponist Alvin Curran seine Konzeptkomposition, welche international auf Gewässern stattfindet. Die Performance mit Pontonier- und Wasserfahrvereinen sowie Musiker*innen aus Bern findet live an der Aare zwischen Schwellenmätteli und dem Stauwehr Engehalde unterhalb des Lorrainebads statt.*

**Ein US-amerikanischer Komponist, 32 Berner Musiker*innen,
2 Pontonier- und Wasserfahrvereine**

Am 2. September 2018 ging sie über die Bühne, die Berner Aufführung von *Maritime Rites* des Komponisten Alvin Curran. Der ehemalige Professor am Mills College und Freund von John Cage hat mit *Maritime Rites* ein Werk geschrieben, welches ausschliesslich auf dem Wasser aufgeführt werden soll und für die jeweiligen Aufführungsorte adaptiert wird. Nach u.a. Chicago, Rom, Minneapolis, Berlin, Sydney, New York City, London und Frankfurt gehört nun also auch Bern zu den Städten, die *Maritime Rites* unter der Leitung von Alvin Curran himself aufführten.



An dieser Stelle nochmals herzlichen Dank an Aare Club Matte Bern und Pontonierfährverein Bern und natürlich an die beteiligten Musiker*innen: Philip Adam, Balz Aebi, Paul Ameller, Anna von Arx, Florian Born, Christoph Buchs, Clemens Curatle, Antoine Favennec, Francesca Grilleto, Nicola Habegger, Kuno Heer, Jaronas Höhener, Arthur Holliger, Carlo Lanfranchi, Dana Loftus, Lauriane Nicole Macherel, Lisa Martinez, Josephine Nagorsnik, Barbara Ragonesi, Marion Rebsamen, Tim Reichen, Manuel Schwab, Jean-Francois Simon, Cedric Stettler, Robin Stettler, Pia Stettler, Adrian Strinimann, Saskia Van Wijnkoop, Bastian Weber, Flo Weiss, Nicolas Wolf, Miles Zuberbühler.

Text: Roger Ziegler

ROBERT FILLIOU FOR DUMMIES

NATHALIE LÖTSCHER

Die Welt der *République Géniale*, kurz und knapp interpretiert.
Tschöse zäme ist ein Selfie-Format der Dampfzentrale Bern.
Idee und Ausführung: Nathalie Lötscher

→ [Video](#)



VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 04.09., 19h
ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
MIT KURATORINNEN
Sarah Merten und Seraina Renz

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 04.09., 18h30 – 19h15
RENDEZ-VOUS FÜR SINGLES
Beat Schüpbach

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 05.09., 12h30 – 13h00
KUNST ÜBER MITTAG
Franziska Vassella

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 09.09., 11h
ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Cornelia Klein

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 09.09., 11h – 12h30
SONNTAG IM MUSEUM –
KUNST & BEWEGUNG
Workshop für Kinder ab 4 Jahren
und Erwachsene

POÏPOÏDROM

So 09.09., 15h
S. 49 KUNST UND RELIGION IM DIALOG
Valerian Maly (Co-Kurator)
im Dialog mit André Flury
(Leiter Fachstelle Kirche im
Dialog der Katholischen Kirche
Region Bern)

LIVE ART

STUDIOLO 1

Do 06.09., 17h – 17h40
S. 48 IT WAS TOMORROW (PERFORMANCE
ZUR ERÖFFNUNG VON RASENSTÜCK)
Zoro Babel, Andrea Lesjak

STUDIOLO 1

Fr 07.09., 10h – 17h
S. 48 RASENSTÜCK (MUSIKFESTIVAL)
Zoro Babel, Andrea Lesjak

STUDIOLO 1

Sa 08.09., 10h – 17h
S. 48 RASENSTÜCK (MUSIKFESTIVAL)
Zoro Babel, Andrea Lesjak

STUDIOLO 1

So 09.09., 10h – 17h
S. 48 RASENSTÜCK (MUSIKFESTIVAL)
Zoro Babel, Andrea Lesjak

POÏPOÏDROM

So 09.09., 12h – 13h
S. 50 PULSATIONS [BITUMEN]
Marcel Zaes (CH) – Elektronik +
Videoprojektionen
Ashley Frith (USA) – Viola
Jordan Dykstra (USA) – Viola
David Schnee (CH) – Viola
Zsolt Sörös (HU) – Viola

rasenstück

ZORO BABEL, ANDREA LESJAK

Ein Stück Rasen, neun mal fünf Meter gross, auf dem sich flanieren lässt – nur das? Aber nein. Dieses rasenstück vermag nämlich zu klingen. Vorab wurden Samples von Schlagzeug, Cello, Natur- und Alltagsgeräuschen aus der Stadt Bern sowie rein synthetisch erzeugte Schallwellen aufgenommen. Einem Gedächtnis gleich saugt der Rasen diese Klänge auf und verarbeitet sie seinerseits elektronisch weiter, je nachdem wie sich die Besucherinnen und Besucher auf ihm bewegen.

Geräusche sammeln für ein Stück Rasen

In der Rauminstallation *rasenstück* von Zoro Babel und Andrea Lesjak entstehen Klänge durch die Bewegungen der Besucher*innen. *rasenstück* ist eine Kooperation mit dem in derselben Woche stattfindenden Musikfestival Bern.

Ein Stück Rasen vermag zu klingen. Zoro Babel und Andrea Lesjak haben vorgängig in Bern Klänge gesammelt, welche der Rasen, einem Gedächtnis gleich, aufsaugt und wieder von sich geben wird, je nachdem wie sich die Besucher*innen auf ihm bewegen, denn an bestimmten Stellen werden Klänge und Klangsequenzen durch Berührung ausgelöst. Zusätzlich erklingen die Samples aus fünf um den Rasen arrangierten Lautsprechergemälden, bestehend aus alten Klanggebern und Abspielgeräten.

Der Sohn der bekannten Klangkünstlerin Limpe Fuchs und des Bildhauers und Musikers Paul Fuchs und seine Partnerin sind in den letzten Tagen mit ihrem auffälligen Mikrofon an verschiedenen Orten in Bern gesichtet worden; nicht nur beim berauschend lauten Schwellenmätteli sondern auch an der fonstarken Aufführung von Alvin Currans *Maritime Rites* beim Stauwehr Engehalde. Sie haben Geräusche gesammelt, welche in der Installation *rasenstück* erklingen.

Zur Eröffnung der Rauminstallation *rasenstück* findet unter dem Titel *it was tomorrow* ein performatives Konzert von Zoro Babel und Andrea Lesjak mit Perkussion statt.

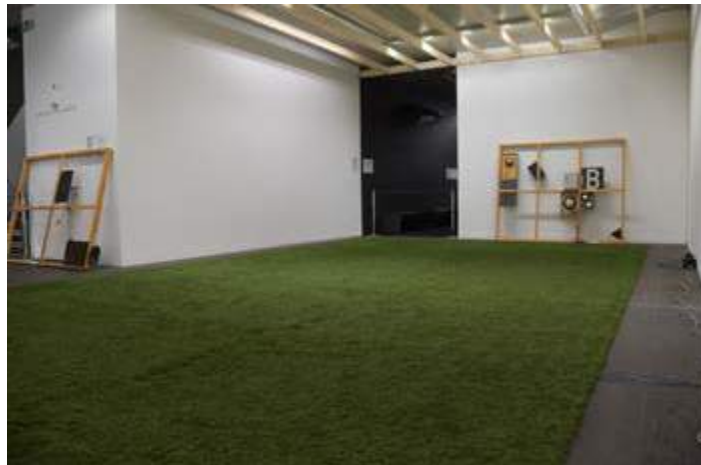
Text: Roger Ziegler



Zoro Babel auf der Suche nach Geräuschen in Bern, Fotos: Andrea Lesjak



Der Rasen ist ausgerollt, die Geräusche stehen zum Verkabeln bereit. Aufbau der Installation *rasenstück*, Foto: Kunstmuseum Bern



Andrea Lesjak und Zoro Babel erzeugen Geräusche durch Bewegung.
Performance *it was tomorrow* zur Eröffnung des *rasenstücks*, 06.09.2018,
Fotos: Kunstmuseum Bern

KUNST UND RELIGION IM IM DIALOG

VALERIAN MALY, ANDRÉ FLURY

Kunst und Religion im Dialog ist eine gemeinsame Veranstaltungsreihe von Kunstmuseum Bern, Zentrum Paul Klee, den drei Landeskirchen und dem Haus der Religionen.

Im Gespräch eröffnen sich neue Sichtweisen auf Kunstwerke aus Geschichte und Gegenwart. Bildbetrachtungen vor ausgewählten Werken bieten Raum zum Nachdenken über religiöse Bildinhalte und gesellschaftlich relevante Themen.



PULSATIONS [BITUMEN]

MARCEL ZAES, ASHLEY FRITH, JORDAN DYKSTRA,
DAVID SCHNEE, ZSOLT SÖRÉS

In seiner neuesten Multimedia Performance *PULSATIONS [BITUMEN]* führt der Schweizer Komponist, Klangkünstler und Performer Marcel Zaes die für ihn typische minimale Groove-Ästhetik fort und schafft gemeinsam mit den aussergewöhnlichen Bratschist*innen Jordan Dykstra (USA), Ashley Frith (USA), Zsolt Sörös (HU) und David Schnee (CH) ein transatlantisches Ensemble. Das Werk lotet die Schnittstellen zwischen Konzept und Klang, Komposition und Improvisation, organisch und technologisch aus.

Diese Produktion wird unterstützt durch die Fondation Nestlé pour l'Art, die UBS Kulturstiftung und die Fondation Nicati-de Luze.



Marcel Zaes, Ashley Frith, Jordan Dykstra, David Schnee, Zsolt Sörös,
PULSATIONS [BITUMEN], 09.09.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern

TEACHING & LEARNING

MERET ARNOLD

Teaching & Learning bezeichnet einen Bereich der *République Géniale*, neben der *Live Art*, der *Eat Art* und der *Ausstellung*. Meret Arnold hat die Kuratorinnen Seraina Renz und Paula Sansano zu *Teaching & Learning* befragt. Ein Resümee aus verschiedenen Gesprächen im August 2018.



Lehren und Lernen auf Augenhöhe: Würfel aus *Eins. Un. One* (1984) von Robert Filliou, © Marianne Filliou

«Learning by building»: Bau eines Sarasanizelts als Teil des *Eat Art Corners* am 18./19.08.2018, Foto: Paula Sansano

Kein Bereich, sondern eine Grundhaltung

Teaching & Learning ist eine Haltung. Diese durchdringt die ganze *République Géniale* ohne Rücksicht auf Sparten. Ein Sarasanizelt bauen, auf dem Eichelkörnchen pfeifen, Fahnen schwingen, einen Stadtraum analysieren, eine Tanztechnik trainieren, ein Musikstück auf einem Instrument üben, Archive beleben, historische Performances wiederaufführen oder über Formprozesse in der Architektur nachdenken sind einige Lehr- und Lernereignisse, die einen Eindruck von der Bandbreite der Themen geben. Dabei steht immer die Frage am Anfang, wie Wissen auf andere Art und Weise vermittelt werden kann als über den eindimensionalen Transfer von Lehrenden zu Lernenden. Robert Fillious Ideen aus seinem Buch *Teaching*

and *Learning as Performing Arts* folgend, verstehen wir Lehren und Lernen als performatives Ereignis. Die Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Besucher*innen treten auf verschiedene Arten und Weisen miteinander in Interaktion. So werden Fertigkeiten, Wissen, Ideen weitergegeben und/oder neu gewonnen und erschaffen. Entsprechend Fillious Vorstellung der «création permanente» ist der Prozess wichtiger als das Ergebnis – wenn es dieses überhaupt gibt. Vielleicht bleibt es beim «pas fait» (Idee), oder es ist «mal fait» (Experiment). «Bien fait»? – umso besser. Im Grunde aber sind diese Bewertungskriterien gleichwertig: Produktiv und erkenntnisreich sind alle drei.

Im Klima einen Meter über dem Boden

Das Besondere am *Teaching & Learning* der *République Géniale* ist, dass es im Museum stattfindet. Das Museum löst sich damit ein Stück weit von seinem Auftrag, Kunst zu präsentieren, zu sammeln und zu bewahren und überlässt sein Territorium einem künstlerisch-kreativen Prozess. Das Erdgeschoss der *République Géniale*, das im Besonderen dem *Teaching & Learning* gewidmet ist, beherbergt nur

wenige dauerhaft eingerichtete Installationen, Projektionen oder Objekte. Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Student*innen und Besucher*innen werden diese Räume immer wieder in Beschlag nehmen, um etwas zu erarbeiten, zu zeigen, zu diskutieren. Viele der Beteiligten kommen mehrere Male in die *République Géniale* und lassen die Besucher*innen an einem Schaffensprozess teilhaben. So zum Beispiel die Gruppe von Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Architekt*innen, die Fillious *L'Immortelle Mort du Monde* in Aufführungen entwickelt (18.8., 12.10., 14.10., 10.11.), so dass diese den Charakter von Proben haben. Diese Disposition erhebt die *République Géniale* metaphorisch auf jene von Robert Filliou beschriebene Höhe einen Meter über dem Boden, auf der etwas stattfinden kann, dass prozesshaft und ergebnisoffen ist. Die Szenografie und die Programmierung unterstützen diese Offenheit. Es entstehen immer wieder neue Konstellationen von Räumen, Themen und Menschen.

Die gesamte Lebenswelt betreffend

Teaching & Learning ist auch ein Vehikel, um sich den Fragen der heutigen Zeit zu stellen. Eine davon ist die mehr als





Aufführung respektive Erarbeitung von *L'Immortelle Mort du Monde*, einem «Auto-Theater» Robert Fillious von 1960, Foto: Sabine Burger

Gespräch im Anschluss an die Performance *L'Immortelle Mort du Monde*, Foto: Sabine Burger

besorgniserregende Entwicklung des Klimas mit all ihren Folgeerscheinungen. Im Symposium *Ein Meter über dem Boden* beschäftigen sich deshalb Architekt*innen, Wissenschaftler*innen und Künstler*innen mit diesem Thema. Im Zentrum steht die Rolle der Architektur in ökonomischen und politischen Prozessen. Aber auch als Bindeglied zwischen gestalterischen und technischen Disziplinen ist sie prädestiniert dazu, neue Ideen für die Lösung der heutigen Probleme zu entwickeln. Mögen in Veranstaltungen der *République Géniale* Menschen mit speziellem Wissen und Fertigkeiten die Bühne betreten, das Wort ergreifen oder zur Tat schreiten – das *Teaching & Learning* findet in der *République Géniale* auf Augenhöhe statt. Als Menschen bringen wir, wie Filliou betonte, alle die gleiche Genialität mit. Ausgehend von diesem egalitären Grundprinzip werden die Lehr- und Lernprozesse angestoßen. Das mag kompliziert tönen, funktioniert aber ganz einfach und direkt in der Begegnung und im Gespräch.



TEA CHI NG & LEAR NING

STUDIOLO 1

Di 11.09., 10h15 – 16h45

S. 54 PROJEKTWOCHE HKB
DAVID TUDOR: RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende der
HKB/BA Sound Arts

STUDIOLO 1

Mi 12.09., 10h15 – 16h45

S. 54 PROJEKTWOCHE HKB
DAVID TUDOR: RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende der
HKB/BA Sound Arts

POÏPOÏDROM

Mi 12.09., 12h – 13h30

S. 56 HORS D'ŒUVRE: LANDSCHAFTS
BILDER – EINE MALERIN UND
EIN URBANIST IM GESPRÄCH
Kees Christiaanse,
Sigrid van Essel

STUDIOLO 1

Do 13.09., 10h15 – 16h45

S. 54 PROJEKTWOCHE HKB
DAVID TUDOR: RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende der
HKB/BA Sound Arts

STUDIOLO 1

Fr 14.09., 10h15 – 16h45

S. 54 PROJEKTWOCHE HKB
DAVID TUDOR: RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende der
HKB/BA Sound Arts

LIVE ART

STUDIOLO 1

Sa 15.09., 14h – 17h

S. 54 ERÖFFNUNGSKONZERT:
RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende der
HKB/BA Sound Arts

STUDIOLO 1

So 16.09., 10h – 17h

S. 54 INSTALLATION
DAVID TUDOR: RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende der
HKB/BA Sound Arts

AUSSTELLUNG LOUISE GUERRA ARCHIVE

So 16.09., 15h – 16h

S. 57 FUTURESPECTIVES: READING
SESSION CHAPTER 1 – 20
Louise Guerra Archive,
Delphine Chapuis Schmitz

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 11.09., 19h

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
MIT KURATORINNEN
Paula Sansano und Anneli Binder

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Sa 15.09., 14h – 16h

KUNST RUNDUM:
GESTALTERISCHER
WORKSHOP FÜR FRAUEN
Anina Büschlen und
Sibylle Schelling

DAVID TUDOR: RAINFOREST IV PROJEKTWOCHE HKB: WORKSHOP, PERFORMANCE, INSTALLATION

HANS W. KOCH, STUDIERENDE DER HOCHSCHULE DER
KÜNSTE BERN, STUDIENGANG HKB/BA SOUND ARTS

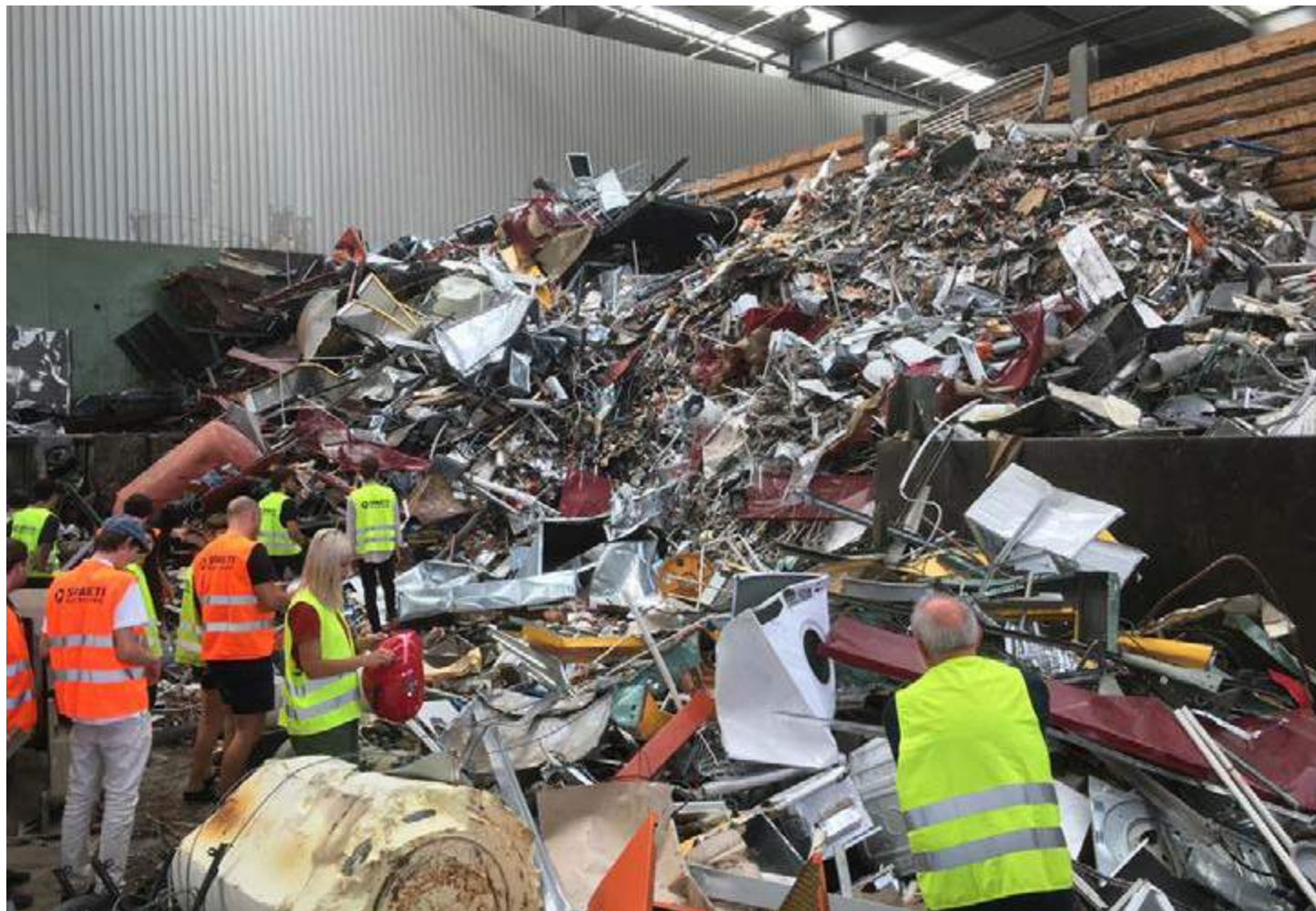
Die Kunst, Schrott zum Klingen zu bringen

Zwischen 1968 und 1973 komponierte David Tudor eine Reihe von Stücken mit dem Titel *Rainforest*. In vier unterschiedlichen Versionen (*Rainforest I – IV*) wird darin die Idee eines Ensembles von klingenden Objekten mit einer für jedes Objekt spezifischen Klangcharakteristik entwickelt. Als Objekte können sowohl einfache Fundstücke als auch aus bestimmten akustischen Erwägungen heraus hergestellte Dinge verwendet werden. An jedem dieser Objekte werden Transducer (Körperschallerreger) befestigt, mit denen sich Klänge direkt auf ihre Oberfläche übertragen lassen. Material, Form und Grösse der Objekte wirken als akustische Filter, die die Klänge auf eine je spezifische Art und Weise modulieren. Die Objekte haben damit drei Funktionen: Sie sind individuelle Skulpturen, musikalische Instrumente und mechanische Filter zugleich.

Rainforest I entstand 1968 für die legendäre Choreografie von Merce Cunningham, in der die Tänzer*innen in Trikots von Jasper Johns und zwischen heliumgefüllten Kissen, den *Silver Clouds* von Andy Warhol tanzten. Die bekannteste Version aus Tudors Kompositionsreihe ist allerdings *Rainforest IV* (1973). Das Stück sieht die Entwicklung eines räumlichen Environments aus «Rainforest»-Objekten vor. In dieser Version werden zusätzlich die kaum hörbaren Resonanzfrequenzen der Objekte selbst mithilfe von Kontaktmikrofonen abgenommen und über ein Audiosystem in den Raum projiziert.

Im Rahmen der Projektwoche mit Studierenden des Studiengangs Sound Art der Hochschule der Künste Bern wurde unter der Leitung des Gastdozenten hans w. koch aus Köln *Rainforest IV* erstmals in der Schweiz realisiert.

Nach einer Einführung – da begegnete man u.a. dem jungen Bill Viola, der 1973 an dem gleichnamigen Workshop teilnahm



Auf dem Schrottplatz wird nach geeigneten Gegenständen für die Installation gesucht. Foto: Valerian Maly

Unter den Fundstücken befinden sich veritable Trouvaillen, wie diese Schulpausenklingen, datiert anno 1968. Foto: Valerian Maly

und zu Tudors «composers inside electronics» gehörte – ging es auf den Schrottplatz im Galgenfeld Bern, um metallene Gegenstände nach ihrer Form und ihrer akustischen Beschaffenheit auszusuchen. Zerbeulte Behälter, Kupferbänder, eine in der Landwirtschaft gebrauchte Milchbränte, leere Feuerlöscher, gar eine Trouvaille wie die Schulpausenklingel, deren PTT-Etikette mit «Bern, Oktober 1968» beschriftet ist, und andere Eisen- und Stahlgegenstände wurden ausgewählt. Der Auswahl liegen sowohl visuelle als auch akustische, aber auch metaphorisch-erzählerische Kriterien zugrunde.



Die Installation im Aufbau... Foto: Kunstmuseum Bern

...mit vereinten (digitalen) Kräften wird dazu auch am Sound getüftelt.
Foto: Kunstmuseum Bern



Nach der Reinigung bei der Speditionsanlieferung des Kunstmuseum Bern wurden die Objekte mit Schnüren und Stahlseilen an der Decke des *Studiolo 1* befestigt. Jedes Objekt, frei im Raum schwebend und einzeln beleuchtet, wurde mit einem «Transducer» (das ist ein Lautsprecher ohne Membran, der das Objekt in Schwingung versetzt und so das Objekt selbst zur Lautsprechermembran wird) und einem Kontaktmikrofon bestückt.

hans w. koch, Studierende der HKB/BA Sound Arts,
David Tudor: *Rainforest IV*, 11.09.-23.09.2018, Fotos: Dominique Uldry



Am Samstag, den 15. September bespielten die Studierenden diese «objets trouvés» in einem dreistündigen Konzert mittels live-erzeugten Klängen, mit Sound-Samples und vorab aufgezeichneten Umweltklängen und verwebten sie zu einer vielschichtigen Komposition. Die Zuschauer*innen, die in gleichem Mass auch konzentrierte Zuhörer*innen waren, bewegten sich lauschend durch den Raum – wie auf der Pirsch, im Regenwald. Das Unvorhersehbare, die in den räumlich verteilten Objekten plötzlich erklingenden Geräusche – obwohl oft maschinell und aus industriellen Klängen erzeugt – erinnerten an die vielschichtige und die vielstimmige «soundscape» eines Urwaldes. Die am Konzert aufgezeichneten Klänge wurden in eine permanente Klanginstallation überführt, die anschliessend bis zum 23. September zu sehen und hören war.

Text: Valerian Maly

Mitwirkende Studierende: Lejla Bajrami, Michael Bernauer, Pablo Chacon, Noe-Julian Eckmans, Till Eiholzer, Julian Glaus, Jan Glauser, Mari-Luz Gonzales, Raphael Hitz, Milena Krstic, Daniel Miska, Manolo Müller, Remy Rufer, Andreas Ryf, Tanja Stämpfli, Moritz Tobler, Simon Walker, Demian Wyss, Merlin Züllig
Künstlerische Leitung: hans w. koch, Valerian Maly
Technische Leitung: Beat Müller

→ [Video](#)
Vom Schrottplatz zur Aufführung: *Making Of Rainforest IV*, Video: Roger Ziegler
unter Verwendung von Filmmaterial von Valerian Maly, Roger Ziegler





Sigrid van Essel, *Landschaft 1* (Ausschnitt), 55x 180 cm Ölfarbe auf Leinwand, © Sigrid van Essel

HORS D'ŒUVRE: LANDSCHAFTSBILDER – EINE MALERIN UND EIN URBANIST IM GESPRÄCH

KEES CHRISTIAANSE, SIGRID VAN ESSEL

Die Malerin Sigrid van Essel und den Architekten und Städteplaner Kees Christiaanse verbindet einiges. Sie, aufgewachsen in Davos und seit Längerem in Holland zuhause, kartiert und dokumentiert die städtebauliche Entwicklung von Amsterdam Noord. Er, aufgewachsen in Holland, seit 2003 Professor für Städtebau an der ETH Zürich, hat in den Schweizer Bergen seinen bevorzugten Arbeitsort gefunden, um über urbanisierte Landschaften nachzudenken. In der *République Géniale* tauschen sich die beiden über ihre Herangehensweisen an die Landschaft und über ihre Beobachtung von städtischen Veränderungsprozessen aus.



Meret Arnold im Gespräch mit Sigrid van Essel und Kees Christiaanse, 12.09.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern



LOUISE GUERRA ARCHIVE: FUTURESPECTIVES

**DELPHINE CHAPUIS SCHMITZ:
READING SESSION CHAPTER 1-20**

Für *FUTURESPECITIVES*, dem Ausstellungsbeitrag des Louise Guerra Archives, werden verschiedene Künstler*innen, Vermittler*innen, Kurator*innen und Archivar*innen eingeladen, performativ mit dem Archiv Louise Guerras zu interagieren. Im Zentrum von *FUTURESPECITIVES* steht die Frage, wie zukünftig mit der fiktiven, kollektiven Biografie von Louise Guerra (2013–2017, gegründet in Basel) umgegangen werden kann. Das Archiv wird dabei als «living archive» gedacht: die eingeladenen Gäste nehmen in ihren

Performances, Veranstaltungen und Beiträgen Bezug auf die künstlerischen Praktiken von Louise Guerra und entwickeln daraus neue Arbeiten, welche das Archiv von Louise Guerra gleichermassen erweitern wie reflektieren. Damit wird der Ausstellungsraum sowohl zum Präsentations- als auch zum Produktionsort.

Für die dritte Session von *FUTURESPECTIVES*, die am 16. September in der *République Géniale* stattfand, komponierte Delphine Chapuis Schmitz aus den Texten von Louise Guerra für ihre Lecture Performance einen neuen Text. «Out of her words I wrote her story – one among many, aiming at capturing the multiple facets of her work and life, of the possible worlds she opened for us, for a moment becoming her, she who was them, who were us among many, among others.» (Delphine Chapuis Schmitz, 2018)

Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*, Reading Session Chapter 1–20,
Lecture Performance mit Delphine Chapuis Schmitz, 16.09.2018,
Foto: Enrique Muñoz García

Ausschnitt aus der Performance von Delphine Chapuis Schmitz,
Reading Session Chapter 1–20, Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*,
16.09.2018, Video: Enrique Muñoz García

→ Video



→ Video



JOHN CAGE FOR DUMMIES

NATHALIE LÖTSCHER

Die Welt der *République Géniale*, kurz und knapp interpretiert.
Tschöse zäme ist ein Selfie-Format der Dampfzentrale Bern.
Idee und Ausführung: Nathalie Lötscher

→ [Video](#)



KW
38

LIVE ART

STUDIOLO 1

Di 18.09., 10h – 21h
Mi 19.09., 10h – 17h
Do 20.09., 10h – 17h
Fr 21.09., 10h – 17h
Sa 22.09., 10h – 17h
So 23.09., 10h – 16h30

S. 54 **INSTALLATION DAVID TUDOR:**
RAINFOREST IV
hans w. koch, Studierende
der HKB/BA Sound Arts

POÏPOÏDROM

Do 20.09., 20h – 20h50
Fr 21.09., 17h – 17h50
Fr 21.09., 20h – 20h50

S. 60 **RAMBERT EVENT**
Ballet Rambert

POÏPOÏDROM

So 23.09., 10h – 17h

S. 64 **JOHN CAGE: RÉUNION**
hans w. koch, Peter Behrendsen,
Daniel Weissberg, Cathy van Eck,
Lara Stanic, Schachclub Bern

TEA CHI NG & LEAR NING

POÏPOÏDROM

Di 18.09., 19h – 20h

S. 60 **VORTRAG: «ICH WILL DEN MASCHINEN
NICHT VORSCHREIBEN, WAS SIE ZU
TUN HABEN» DAVID TUDOR. VOM
INTERPRETEN ZUM KOMPONISTEN**
Peter Behrendsen

PROGR / STUDIOLO 4

Fr 21.09., 10h – 13h

S. 125 **HKB Y-PROJEKT «ON AIR»**
Valerian Maly, Studierende der HKB

POÏPOÏDROM

Fr 21.09., 10h30 – 12h30

S. 63 **DANCE MASTER CLASS:**
CUNNINGHAM TECHNIQUE
Jeannie Steele

STUDIOLO 3

Sa 22.09., 14h – 15h

S. 64 **HORS D'ŒUVRE ZU JOHN CAGES**
«MUSHROOMS AND VARIATIONS»
IM ANSCHLUSS AUF PILZ-SPOREN-
SUCHE IN DER NATUR IM
BREMGARTENWALD BIS 17H
Yngvar Cramer, Pilzverein Bern

EAT ART

EAT ART CORNER

So 23.09., 12h – 17h

S. 65 **HOT-DOGS MIT JOHN CAGES**
LEGENDÄRER «DOGSOUP»
Yngvar Cramer

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 23.09., 11h

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Etienne Wismer

VORTRAG: «ICH WILL DEN MASCHINEN NICHT VORSCHREIBEN, WAS SIE ZU TUN HABEN» DAVID TUDOR. VOM INTERPRETEN ZUM KOMPONISTEN

PETER BEHRENDSEN

Der Theaterwissenschaftler, Germanist und Soziologe Peter Behrendsen eignete sich als Autodidakt die elektronische Musik an. In den 1970er und 1980er Jahren war er Mitglied des Ensembles von Josef Anton Riedl. Als langjähriger Mitarbeiter beim WDR-Hörspielstudio/Studio Akustische Kunst wirkte er mit bei der Realisation von wegweisender akustischer Kunst, so z.B. bei John Cage *Roaratorio - ein irischer Circus über Finnegans Wake*. Peter Behrendsen betrachtet als seine wichtigsten Einflüsse John Cage, Alvin Lucier, Jackson Mac Low und David Tudor, mit denen er mehrfach zusammengearbeitet hat.

RAMBERT EVENT

BALLET RAMBERT

Die älteste zeitgenössische Tanzcompagnie Englands ist mit Merce Cunninghams berühmtem *Rambert Event* das erste Mal in der Schweiz zu sehen. Merce Cunningham gehört zu den Gallionsfiguren des American Modern Dance und wirkte ein halbes Jahrhundert über die Grenzen des Tanzes hinweg. Sein Nachlass wird seit 2009 von der Cunningham Dance Foundation verwaltet.

Merce Cunninghams legendäre «Events», die sich jeweils aus Auszügen bestehender Choreografien, Musik und Design zusammensetzten, zeigten seine revolutionäre Herangehensweise an Choreografie in exemplarischer Weise. Die «Events» wurden an die jeweiligen Orte angepasst und fanden u.a. in Museen statt.



Der *Rambert Event* vereint Auszüge aus dem Repertoire Cunninghams, das Grossbritanniens führende zeitgenössische Company weiterhin aufführt. Die ehemalige Cunningham-Tänzerin Jeannie Steele setzt dieses Ereignis gemeinsam mit Ballet Rambert speziell für die *République Géniale* um. Die Musik wird live von Philip Selway (Radiohead), Adem Ilhan und Quinta gespielt. Kostüme und Set basieren auf der Gemälde-Serie *Cage* des Künstlers Gerhard Richter.

Erstmals wurde der *Rambert Event* 2014 aufgeführt und wird seither als aufregende neue Begegnung mit den Ideen und Werken des für die Tanzgeschichte enorm wichtigen Choreografen Merce Cunningham behandelt.



Ballet Rambert, *Rambert Event*, 20.09.2018, Fotos: Sabine Burger



Ballet Rambert, *Rambert Event*, 20.09.2018, Fotos: Sabine Burger

BALLET RAMBERT: INTERVIEW WITH JEANNIE STEELE

The legendary *Cunningham Event* came to the *République Géniale*. Anneli Binder is talking to the former Cunningham Dancer Jeannie Steele, who is in charge of staging the *Cunningham Event* as the *Rambert Event* with the dancers of the Ballet Rambert.

Anneli Binder: Merce Cunningham started these events, which comprised excerpts from old and new dances sometimes two or more simultaneously, in 1974 in a museum in Vienna. What was his intention with these events?

Jeannie Steele: Merce wanted his work to be seen by as many people as possible. He also wanted to challenge the notion that dance performance could only take place in a theatre on a proscenium stage. The ability to view the movement from alternative angles and to be in closer proximity to the dancers allows the audience to have a new experience of the art form. It gave Merce the opportunity to revisit work in a new way as

well. He was an innovator. The Event format was just one way to alter and open his perception of his existing work in order to discover something new.

You re-staged this with the dancers of the Ballet Rambert. How was the process and which bits of Cunningham repertoire did you use?

When I arranged the first Event for Rambert in 2014, it was to celebrate the opening of their new headquarter on London's South Bank. I chose material from each of the 10 Cunningham pieces that Rambert had licensed in the 30 years that they had been including Merce's work in their regular repertoire. I arranged 2 separate 55 minute dances which inhabited 2 of the studios in the new building and occurred simultaneously with the dancers moving between spaces and the audience also free to move from space to space. Since then, we have performed new versions of the Rambert Event in Bassano, Italy, The Philips Gallery in London and now in Bern.

Merce Cunningham was a fierce interdisciplinary artist. He worked with outstanding musicians, set and costume designers. How is this visible in the *Rambert Event*?

We are very lucky to have music composed by Radiohead drummer and solo artist, Philip Selway. Selway and fellow

composers Quinta and Adem Ilhan made a modular score that can be reconfigured in the same way as the choreography. This leaves open the possibility to have a completely new experience of the same material in a new space. The set design was created using reproductions of Gerhard Richter's *Cage* paintings. Of the 6 *Cage* paintings, 1-5 are each divided into 5 separate panels. The costumes are made up of the 6th painting. This means the décor is also modular in that we can use a varying number of the panels depending on the parameters of the performance space. I also very much like the fact that Richter, like Merce, is continuing to make work and challenge himself artistically into his older age. I also love that John Cage is represented in some small way.

The original events had also an element of in situ a.k.a site-specificity to them. How do you work on this in the different venues that you perform in with the dancers?

First we recover the material and then I give them the new order. We then tape off the space in the studio with entrances and exits. I often utilise multiple fronts if the space allows so we rehearse this element as well. As with Merce Cunningham Dance Company, we always rehearse in silence and don't have the music until the first performance.



Can I ask you, perhaps too cheekily, in your opinion what would Merce have said to the *Rambert Event at République Géniale* in Bern?

I'd like to think Merce would have been very happy with the performances in Bern and with the Rambert Event in general. The Event format allows even his most dated choreographies to be seen in a fresh light and have a new lease of life. As an artist who never wished to look to the past, I like to believe he would agree it's a way for new audiences to experience his work in their own time. I'm sure he would have loved the installation of *Rainforest IV* that was on in the gallery whilst we were there and I'm also very sure he would have made as many trips as possible to sit by the beautiful Aare.

Jeannie Steele's biography:

Jeannie Steele began working with the Merce Cunningham Dance Company as an apprentice in 1990. She danced with MCDC from 1993-2005 and served as Cunningham's rehearsal assistant 2000-2006. Jeannie began teaching Cunningham technique in 1997 and staging Cunningham's repertoire in 1998 setting pieces on several companies including Royal Swedish Ballet, New York City Ballet, Pacific Northwest Ballet and Ballet Rambert. Her most recent staging on Rambert, the Rambert Event, resulted in a nomination for a

UK Theatre Award in 2014. Since moving to London in 2007, Steele has held a position as a full time lecturer at London Contemporary Dance School. She is also Head of Technique and Performance of the school's undergraduate programme. In addition to her work at LCDS, Jeannie continues to stage Cunningham repertoire and regularly teaches technique classes for several London based dance companies including Richard Alston, Matthew Bourne, Michael Clark, DV8, Company Wayne McGregor and Rambert. Steele holds an MA from the University of Kent and a Pilates teaching certification from The Kane School of Core Integration in New York City. Her class utilises the complex movement vocabulary and dynamic range of a pure Cunningham structure with a focus on helping each dancer achieve and sustain optimal anatomical awareness and healthy alignment.

DANCE MASTER CLASS: CUNNINGHAM TECHNIQUE

Am 21. September fand im Rahmen der République Géniale eine Dance Master Class zur Cunningham Technique mit Jeannie Steele vom Ballet Rambert, London statt. Gabriela Schneider ist langjährige Mitarbeiterin im Kunstmuseum Bern und hat an diesem Training teilgenommen. Im Interview erzählt sie Sarah Merten von der Erfahrung, mitten im Museum ihrer langjährigen Passion nachzugehen.

Sarah Merten: Gabriela, du hast an der Dance Master Class mit Jeannie Steele vom Ballet Rambert teilgenommen. Was war das für eine Erfahrung?

Gabriela Schneider: Als ich bei Facebook die Veranstaltung *Master Class Cunningham Technique* entdeckte, wusste ich sofort, dass ich unbedingt daran teilnehmen möchte. Das war so richtig aus dem Bauch heraus klar. Der Kopf und die Zweifel kamen erst etwas später... Schaffe ich das überhaupt noch? Kommen da nur Junge? ... Tanzprofis? Blamiere ich mich? ...etc. Da ich aber seit Langem übe, auf meinen Bauch zu hören, habe ich den Schritt gewagt. Das Erdgeschoss des Atelier 5-Baus hatte sich in meiner Abwesenheit in eine Bühne verwandelt mit Scheinwerfern, Tanzboden, Zuschauertribüne, Bühnenbild. Es war beeindruckend und passte wunderbar in diesen grossen, offenen Raum. Ich kam und Jeannie war sofort bei mir und begrüßte mich herzlich. Alle meine Zweifel waren weg und ich dankte meinem Bauchgefühl! Die *Cunningham Master Class* sowie der Ort fühlten sich schliesslich für mich – etwas kitschig ausgedrückt – an wie «zu Hause sein». Als langjährige Mitarbeiterin kenne ich das Kunstmuseum Bern gut und Tanzen ist fast wie Velofahren: was der Körper einmal gut gelernt hat, bleibt gespeichert, etwas eingerostet zwar, aber doch erstaunlich schnell wieder abrufbar. (Ich war 15 Jahre lang Tänzerin – Tanztheater/Modern Dance... vor 20 Jahren habe ich meine Tanzkarriere an den Nagel gehängt.)

Was habt ihr konkret gemacht?

Wir waren eine Gruppe von 12 Teilnehmenden (1 Tänzer, 11 Tänzerinnen) verschiedenen Alters. Die Master Class fand direkt auf der Bühne mit Bühnenbeleuchtung und in Anwesenheit des normalen Museumspublikums statt. Jeannie erklärte uns zu Beginn des Trainings, dass Merce Cunningham nie Musik benutzte. Dass es ihm wichtig war, den Rhythmus/den Puls einer Choreografie sowie die Gruppendynamik zu spüren und unabhängig von Musik tanzen zu können. Jeannie führte

uns sehr kompetent und mit ihrer Stimme als Musikersatz/ als Puls durch ein klassisches Cunningham Warm-up. Dies beinhaltet diverse Elemente aus dem klassischen Ballett, zudem Curves und Tilts und Contractions und diverse Raumwechsel. Gegen Ende studierten wir einen kleinen Teil einer, auch am Abend vom Ballet Rambert gezeigten Choreografie von Merce ein. Die Zeit verging viel zu schnell.

Was hat dich dazu bewogen teilzunehmen? Kanntest du denn die Choreografien von Merce Cunningham schon?

Während meiner Tanztheater-Ausbildung und als Profi trainierte ich täglich. Ich lernte verschiedene Modern Dance Stile kennen: Limon, Graham, Horton und Cunningham Dance Technique. Dieses Cunningham Training war für mich ein Stück Nostalgie. Ich wollte es einfach wieder einmal erleben. Zudem fand ich die Idee, an meinem Arbeitsort zu tanzen verlockend.

Jeannie Steele, die das Training leitete, hat ja lange selber bei Merce Cunningham getanzt. Wie hat sie euch seinen Spirit nähergebracht?

Jeannie war wundervoll! Ich spürte definitiv den Spirit von Cunningham. Und wäre ich in London zuhause, würde ich wohl wieder regelmässig ein Tanztraining besuchen.

Was nimmst du für dich mit?

Hmmm... einen Tanzneustart mit 53 Jahren...? Ich liebe Modern Dance nach wie vor, da hat sich nichts geändert. Und ich vermisse das kreative, künstlerische Schaffen in meinem heutigen Leben – wiederum Teil sein einer *République Géniale* wäre schön ... Die Master Class Erfahrung hat einen Teil in mir berührt/geweckt, der immer noch und wieder sein möchte.



Dance Master Class mit Jeannie Steele vom Ballet Rambert, London, 21.09.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

HORS D'ŒUVRE: «MUSHROOM AND VARIATIONS» LECTURE- PERFORMANCE NACH JOHN CAGE

YNGVAR CRAMER, PILZVEREIN BERN

Der Berner Chemiker, Programmierer, leidenschaftliche Koch und Pilzfachmann Yngvar Cramer führt in die Mykologie – der Wissenschaft der Pilze – eines John Cage ein. John Cage, der kontroverse Grossmeister der Moderne, der Neutöner, der sein Klavier mit Papier und Reisszwecken präparierte und dessen Zufallsprinzip eines der meistdiskutierten Kompositionsverfahren des 20. Jahrhunderts ist, war auch ein leidenschaftlicher Pilzsammler. Wie er 1959 mit seinem tiefen Wissen über Pilze die Tournee der Merce Cunningham Company, deren musikalischer Leiter er war, rettete, dies und andere wundersame Dinge erfahren wir von dem Pilzkontrolleur Yngvar Cramer.

Im Anschluss an seinen Vortrag führte Yngvar Cramer mit kennerhaftem Pilzblick durchs Dickicht des Bremgartner Waldes: Auf Pilz-Sporen-Suche in der Natur.

JOHN CAGE: RÉUNION (1968). FÜR MODIFIZIERTES SCHACHBRETT UND LIVE-ELEKTRONISCHE KOMPOSITIONEN

HANS W. KOCH, PETER BEHRENDSEN, DANIEL WEISSBERG,
CATHY VAN ECK, LARA STANIC, MITGLIEDER DES
SCHACHCLUB BERN

Erlebnisbericht von Valerian Maly

Schachbrettsound oder Soundbrettschach?

1968 spielten Marcel Duchamp und John Cage in Toronto eine legendäre Partie Schach. Die beiden kreativen Giganten schufen ein einzigartiges Hörerlebnis durch ein speziell konstruiertes Schachbrett, das mit jedem einzelnen Zug unterschiedliche elektronische Kompositionen auslöste. Bei der Uraufführung waren es die composer/performer David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor und Lowell Cross, welche die Klänge beisteuerten. Fünfzig Jahre später – am Sonntag, 23. September 2018 – waren es bei der Wiederaufnahme und Schweizer Erstaufführung in der *République Géniale* nun Peter Behrendsen, Hans W. Koch, Lara Stanic, Cathy van Eck und Daniel Weissberg, welche die Klänge zu den wechselnden Positionen der Schachfiguren erzeugten.

Das *Poïpoïdrom* wurde für einmal zum «Pleasure- und Play-Ground» für die «Königsdziplin der Spiele», dem Schach. In einem über sechsstündigen Turnier wurden die verschiedenen Spielarten ausgetragen: vom Match Challenge mit strengen Zeitlimits, zum Schachspiel mit zeitlich offenem Ausgang, vom Blitzschach zum legendären «Fischerschach». Dabei wurde hier nicht nur im Wettkampf gemessen, sondern es setzte auch ein gegenseitiges «Teaching and Learning» ein. Höhepunkt dabei war sicher die «Battle of generations», wobei nicht klar auszumachen war, wer da wen mit Strategie und Planung austrickste. Denn beim Schach geht es nicht um das Umherziehen irgendwelcher Figuren, um mit Glück zu gewinnen. Glück ist bei diesem Spiel ausgeschlossen. Es gibt weder Würfel, noch zieht man irgendwelche Karten, so dass etwas Unvorhergesehenes passiert. Und doch, so wissen schon die jungen Schachspieler*innen, darunter Igor Schlegel, Nathalie Pellicoro und Darja Babineca,



John Cage, Marcel Duchamp & Teeny Duchamp performen *Réunion* an der Uraufführung in Toronto am 5. März 1968. Foto: Shigeko Kubota, courtesy of The John Cage Trust.



Fünfzig Jahre später wird die *République Géniale* zum Austragungsort von *Réunion*. Foto: Enrique Muñoz García



Foto: Enrique Muñoz García



Das «Battle of Generations» ist auch ein gegenseitiges «Teaching and Learning». Foto: Enrique Muñoz García



→ Video
John Cage: *Réunion* (1968), für modifiziertes Schachbrett und live-elektronische Kompositionen, Wiederaufnahme und Schweizer Erstaufführung in der *République Géniale*, 23.09.2018, Video: Enrique Muñoz García

wird man nur allzu oft von den gegnerischen Zügen überrascht.
Man hat sie nicht vorausgesehen.

Um nicht Voraussehbares, nicht Voraushörbares ging es zeitlebens auch John Cage (siehe dazu auch John Cage for Dummies, S. XY). Mittels Zufallsoperationen enthierarchisierte er die Klänge und setzte sie so erst frei. Ein seltsam verwegenes Unterfangen – auch da war Cage einmal mehr Pionier – Zufallsoperationen, Nichtvoraussehbares mit dem Strategiespiel Schach zu verbinden: Cages zentraler Begriff war der der Unbestimmtheit, der «Indeterminacy».

Mitglieder des Schachclub Bern: Arshavir Musaelyan, David Schaffner, Nguyen Ly, Oliver Marti, Samuel Schneider, Igor Schlegel, Nathalie Pellicoro, Darja Babineca
Klangregie: Tobias Grewenig, Köln

EAT ART: YNGVAR CRAMER SERVIERT JOHN CAGES HAUTE CUISINE

YNGVAR CRAMER, CHEMIKER UND MYKOLOGE

Yngvar Cramer serviert John Cages Haute Cuisine –
Rezepte aus der Zeitschrift *Vogue*, 1965

Hot-Dogs mit John Cages legendärer Dogsoup für die kleinen Besucher

Gemischter Salat mit John Cages Dogsoup Salad Dressing,
nach Alison Knowles *Make a Salad*, 1962

Schweizer Weiderind «Sous Vide» mit John Cages raffinierter
Morchelsauce (inkl. Prosecco)

John Cage, der glaubte, dass Kunst nie eine Liebkosung sein darf, denn wenn sie nicht irritiere, sei sie keine Kunst («A work of art must never be a caress. If it no longer irritates, it no longer is art.») war in der Küche genauso rebellisch wie am Klavier. Während die «Catsoup» (Ketchup) eine dünne Sauce sei, bevorzuge er das Dickflüssige.

«ALLEINE DENKEN IST KRIMINELL» – KOLLEKTIVES KUNSTSCHAFFEN IM NACHGANG ZU ROBERT FILLIOU

KATHLEEN BÜHLER, SARAH MERTEN

Die im Titel zitierte und ironisch zugespitzte Losung des Künstler*innenkollektivs RELAX¹ steht sinnbildlich für die Motivation, in der bildenden Kunst kollektiv zu arbeiten. Sie suggeriert, dass es geradezu frevlerisch ist, an individueller Kunstproduktion fest zu halten. Im Kunstkontext sind daher immer wieder Kollektive gebildet worden² und die Gründe dafür sind vielfältig: Kollektive Kunstproduktion findet statt als Dekonstruktion des Künstlermythos durch Kritik an der individuellen Autorschaft, als Reaktion auf den Umgang mit persönlichen Ressourcen und ökonomischen Strukturen des Kunstfelds sowie unter dem Gesichtspunkt sozialer Faktoren, die (auch) zu einer künstlerischen Praxis werden.

Der vorliegende Beitrag thematisiert verschiedene Beweggründe für kollektives Kunstschaffen vor dem Hintergrund postmoderner Diskurse des 20. Jahrhunderts, als deren Kind auch Robert Filliou gelten kann. Sein Verständnis von kollektiver oder kollaborativer künstlerischer Arbeit bildet anschliessend die Basis für die Frage, auf welche Weise sich heutige kollektive Kunstproduktion präsentiert. Dies wird anhand von fünf Beispielen kollektiven Kunstschaffens deutlich, die Teil der *République Géniale* wurden.

Kritik an der Autorschaft

Künstlerisches Schaffen war lange gebunden an die Vorstellung vom – überwiegend männlichen – Autor als autonomes Subjekt, der als einzigartiger Schöpfer ebensolche Werke hervorbringt. In diesem Konzept ist dem «Werk» als etwas Abgeschlossenes und Endgültiges die Singularität seiner Urheberchaft eingeschrieben. Spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wird diese Position jedoch im Zuge sich verändernder gesellschaftlicher Ordnungen und künstlerischer Verständnisse einer Kritik unterzogen, der sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts weitere

postmoderne Diskurse anschliessen. Diese dekonstruieren den Mythos vom einzigartigen Schöpfer und das letztlich «phallogozentristisch[e] Konzept vom autonomen Subjekt».³ Insbesondere Roland Barthes und Michel Foucault haben die genuine Autorenposition insofern in Frage gestellt, als dass sie künstlerische Produktion nicht als intrinsisches und dadurch isoliertes Erfinden verstehen, sondern als ein beziehungsreiches Kompilieren.⁴ Beide betonen, dass es keine Autonomie künstlerischer Kreativität geben kann, insofern Ideen und deren Darstellungen immer auf etwas Bestehendem beruhen, indem sie darauf Bezug nehmen, es kommentieren oder reformulieren. Das bedeutet, dass ein Kunstwerk nicht (mehr) geschlossen ist, weder in der Art seiner Produktion, noch in derjenigen seiner Rezeption. Es ist ein offenes Modell, eine Möglichkeit und Einladung zur Anteilnahme und Mitgestaltung. Das ästhetische Objekt der Postmoderne ist nicht mehr «das Kunstwerk als grosse individuelle Einzelleistung»,⁵ sondern das (kollektive) Projekt, das Produktion, Präsentation und Rezeption als Prozess begreift, an welchem unterschiedliche Kräfte beteiligt sind. Marion Strunk fasst diese Verschiebung von Produkt/Autorschaft hin zu Produktion/gemeinschaftlicher Prozess wie folgt zusammen: «Kunst kann nicht das sein, was schöpferisch sein soll. Sie ist vielmehr als ein dynamisches Modell zu denken.»⁶ Dieses Verständnis bildet einen wichtigen, theoretischen Nährboden für die Motivation zu kollektiver Kunstproduktion, die sich kritisch mit autorschaftlichen Kategorien von Schöpfung, Objekt und Authentizität auseinandersetzt.

Ökonomien des Kunstfelds, Kunst als (geteilte) Arbeit

Kunst als ein dynamisches Modell oder System zu verstehen, bedeutet auch, dass dessen Ökonomien in den Fokus rücken. Zeitgleich mit der Verschiebung zu einem prozessorientierten, dynamischen (und entsprechend kollektiven) Verständnis von künstlerischer Produktion, hat sich das Kunstfeld zu einem professionalisierten wirtschaftlichen System und Arbeitsfeld etabliert. Dass Kunst Arbeit ist – und nicht zuletzt auch dadurch mit dem Schöpfermythos bricht, zeigt sich laut Marion Strunk u. a. daran, dass heute «niemand mehr von «Werk», sondern von «künstlerischer Arbeit» oder «Produktion» [spricht], was über Kunst aussagt, dass sie erarbeitet ist».⁶ Mit der Professionalisierung unter postfordistischen Bedingungen sind insbesondere seit den 1980er Jahren jedoch globalökonomische Vorgänge wie steigende, individualisierte Selbstkontrolle, räumliche Unabhängigkeit und eine Flexibilisierung der Arbeitszeiten und -inhalte auch im Kunstkontext auszumachen. Diese Entwicklung und der potentielle Gestaltungsspielraum

kann laut Gesa Ziemer durchaus als befreiend empfunden werden, doch geht sie «mit einem vagen sozialen Schutz und prekären Arbeitsbedingungen einher.»⁷ Sich im Kollektiv zusammenzuschliessen kann deshalb als Reaktion auf und als Strategie gegen diese ökonomischen Bedingungen gesehen werden, die häufig mit einer hohen Selbstausbeutung verbunden sind. Zusammen ist man weniger allein. Der künstlerische Zusammenschluss bedeutet nicht nur, dass entstehende Arbeitsschritte geteilt, sondern die finanziellen und sozialen Ressourcen der einzelnen auch akkumuliert werden können, um beispielsweise möglichst grosse Öffentlichkeiten herzustellen.

Soziale Faktoren als künstlerische Praxis

Im Kollektiv zu arbeiten bedeutet jedoch nicht zwingend, dass diese Form der künstlerischen Produktion die eigenen Ressourcen schont. Gefällte Entscheidungen und die daraus folgenden Konsequenzen betreffen alle Beteiligten. Daher erfordert kollektives Arbeiten erhöhte soziale Kompetenz. Unter anderem deshalb richtet sich die Perspektive von kollektiver Kunstproduktion insbesondere in den 1990er Jahren auf «kleine Kreise, auf die überschaubare Umgebung oder auf Freundschaft und Verbundenheit.»⁸ Insbesondere im selbstorganisierten Kontext treten zu dieser Zeit vermehrt Kollektive in Erscheinung⁹, bei welchen «das soziale Interesse an die Stelle des Politischen [tritt], oder der Begriff des «Politischen» eine andere Bedeutung [bekommt].»¹⁰ Es geht dabei unter anderem darum, soziale Faktoren als künstlerische Praxis zu verstehen. Zusammen kochen, feiern, den Lebens- und Arbeitsort teilen, in engagierten Projekten für die Gesellschaft sowie auch füreinander sorgen wird zu einem Handlungsraum, der sich von einem produktorientierten Arbeitsverständnis abwendet und seinen «Wirkungsradius über den Kunstkontext hinaus»¹¹ erstreckt. Gleichfalls erweitern diese Projekte den Kunstbegriff und Kunstkontext um eine soziale Dimension. Dadurch sind sie wiederum dessen Marktlogik unterworfen, die sich in der Verwertung solcher sozialen Praktiken in anderen Zusammenhängen zeigt. Offensichtlichstes Beispiel dafür ist das Modell Party als sozialer Raum und Treffpunkt, welches von Institutionen begeistert aufgenommen wurde, so dass heute kaum eine Vernissage ohne Bar, kaum eine Museumsnacht ohne DJ auskommt.¹²

Robert Filliou: Gemeinsam, allein, gleichwertig

Für Robert Filliou war das gemeinschaftliche Arbeiten eine unter vielen Möglichkeiten, die Kunst und daraus folgernd die Gesellschaft zu verändern. Wie er in seiner Biografie

schreibt, habe er sein «ganzes Leben lang [von seinen] Freunden gelebt und für sie gearbeitet». ¹³ Er bekräftigte dies mit der Gründung des «Eternal Networks» (Das immerwährende Netzwerk) oder der «Fête Permanente» (Das ständige Ereignis), eines «grösseren Geflechts», das den Künstler «immer und überall auf der Welt umgibt». ¹⁴ Filliou betrachtet die Welt als «kommunizierendes Ganzes», das vom «Eternal Network» überzogen wird. ¹⁵ Er produziert und signiert zusammen mit anderen Künstler*innen – so inszeniert er beispielsweise zusammen mit Daniel Spoerri ab 1964 *Pièges à mots* (Wortfallen) –, nimmt an zahlreichen Fluxusveranstaltungen teil und entwickelt mit Joachim Pfeufer zusammen ab 1963 ein Zentrum der Permanenten Kreation, um seine Gedanken mit anderen zu teilen und auszutauschen. Mit George Brecht eröffnet er 1965 ein *Centre international de création permanente*, nämlich *La cédille qui sourrit* – eine Verbindung von Werkstatt und Schule, «die, ganz im Geiste von Fluxus, weder Lehrer noch Schüler hat». ¹⁶

An diesem Ort erschaffen sie Spiele, erfinden und «zerfinden» Objekte, Puzzles, Gedichte und Bilderrätsel.

In seiner daraus resultierenden programmatischen Schrift «Lehren und Lernen als Aufführungskünste» stellt Filliou dar, wie er sich kollaborative Praxis vorstellt. Nicht nur ist die Mitwirkung von John Cage, George Brecht, Dorothy Lannone, Allen Kaprow, Marcelle Filliou, Dieter Roth, Benjamin Patterson, Joseph Beuys, Vera, Bjösssi und Karl Roth am Buch verzeichnet, sondern als Co-Autor nennt er auch den «Leser, wenn er will». ¹⁷ Im Denken von Robert Filliou wird das Kollektive mit gleichwertiger Partizipation gleichgesetzt, zumal Kunst als Lebenskunst verstanden wird und es zwecks «gemeinsamer Kreation» um die Überwindung des Abstands zwischen dem Künstler und seinem Publikum gehe. ¹⁸

Für Filliou geben Künstler und Künstlerinnen der Gesellschaft «eine Lebensform – eine Kunst zu leben». ¹⁹ In seiner Theorie der «poetischen Ökonomie» führt er aus, wie die Eingebungen, «die Künstler zur Verfügung stellen könnten, wenn wir alle unsere Kraft auf die wirklichen Probleme der Menschheit verwenden» eine neue Energiequelle bilden könnten. ²⁰

«Wenn Lehren und Lernen angewandte Künste werden, und Künstler an diesem Wandel mitarbeiten, dann wird die Kunst Teilnahme und Vorempfindung. Woran wird sie teilnehmen? An der Organisation der Freizeit. Der Veränderung der Umwelt. Der Veränderung der Struktur unseres Geistes. Was wird sie vorempfinden oder vorwegnehmen? Die neue Ordnung der Welt, nachdem die Struktur des Geistes geändert worden ist. Die Kunst soll sich nicht in einem leeren Raum entwickeln und nur Beziehung zur Kunst selber unterhalten (...) Die einzige Beziehung muss das Leben und leben sein.» ²¹ Dieser

Umkehrung der Wertetheorie von einer politischen in eine poetische Sicht, entspricht der gewandelte Blick auf die eigene künstlerische Arbeit: weg von der Arbeit als Strafe zur Arbeit als Spiel. Dieses Ansinnen unterstützt Fillious Prinzip der Äquivalenz von «bien fait», «mal fait» und «pas fait», welche die verschiedenen Phasen innerhalb der Permanenten Kreation als einander gleichwertige betrachtet: also das Modell (bien fait), der Irrtum oder Fehler (mal fait) und die skizzierte Idee (pas fait). «Jedes Mal erfindet der Künstler einen Irrtum und amüsiert sich dabei, unendlich viele Variationen zu schaffen, die alle zeigen, dass das, was er die Prinzipien des «Nicht-Urteils», der «Nicht-Bewunderung» oder auch das Prinzip des «Nicht-Vergleichs» nennt, die schöpferischen Fähigkeiten vervielfältigt, indem Gefühle der Schuld und des Wettbewerbs ausgelöscht werden». ²² Für Fillious Œuvre und seine theoretischen Überlegungen erlaubt das Prinzip der Äquivalenz die Möglichkeit, die bisherige kapitalistische Wertetheorie auszuhebeln die auf dem Gebiet der Kunst wie auch im Bereich der Wissenschaft oder Wirtschaft ihre Anwendung findet. Bildhafter Ausdruck dieses Denkens bildet seine Arbeit *Ein. Un. One.* (1984): Eine Gruppe von mehreren tausend Würfeln, die auf allen Seiten nur ein Auge zielt.



Robert Filliou, *Ein. Un. One.*, 1984, Installation, 5'000 Würfel in verschiedenen Farben und Grössen, Masse variabel, Musée d'art moderne et contemporain, Genf

Während Robert Filliou also auf der Gleichwertigkeit der verschiedenen Teilnehmenden und den verschiedenen Phasen des kreativen Prozesses besteht und damit Künstler*innen wie Nicht-Künstler*innen als potentielle Genies auf die gleiche Stufe hebt, während er die bestehende Wertelehre zu demontieren und die Arbeit als Spiel aufzufassen versucht, leistet er auch einen Beitrag zu einer «Kunst des Friedens». ²³

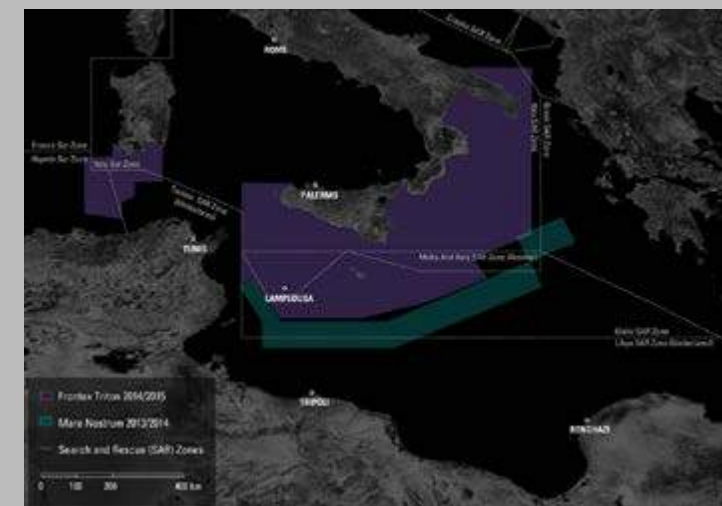
Den Beitrag von Kunstschaaffenden sah er darin «die Fäden der Kunst, der Wissenschaft und der Weisheit wieder zu neuer Glaubwürdigkeit miteinander zu verweben». ²⁴

Kollektives Kunstschaaffen kann sich heute also auf eine grosse Palette an Vorbildern und Diskursen beziehen, Motivation und Absichten bleiben weiterhin vielfältig: noch immer werden vorherrschende Wertetheorien hinterfragt, ebenso spielen auch Entwürfe der Verbindung von Leben und Arbeiten sowie deren ästhetischer Impetus eine Rolle. Heutiges kollektives Kunstschaaffen versucht jedoch, die genannten Fäden insofern neu miteinander zu verweben, als damit ganz konkret die Teilnahme am heutigen Kunstbetrieb beabsichtigt wird: um weiterhin vorherrschende Verständnisse von Autorschaft und Werkstatus zu hinterfragen und neue zu etablieren, aber auch, um den Betrieb nicht sich selbst zu überlassen – denn: Alleine denken ist bekanntlich kriminell.

Die nachfolgenden fünf Kollektive setzen unterschiedliche Akzente, welche das Spektrum zeitgenössischen kollektiven Arbeitens ausloten.

Forensic Architecture

Forensic Architecture (dt. «Forensische Architektur») ist eine Forschungsgruppe am Goldsmith College in London, welche aus Architekt*innen, Archäolog*innen, Journalist*innen, Filmemacher*innen, IT-Spezialist*innen, Jurist*innen und bildenden Künstler*innen besteht. Deren Gründer Eyal Weizman erkannte beizeiten die politischen Möglichkeiten,



Map comparing the operational zones of Italian Navy Mare Nostrum and Frontex's Triton. Image: Forensic Oceanography. GIS analysis: Rossana Padeletti. Design: Samaneh Moafi.



Forensic Architecture, *Drone Strike in Miranshah: North Waziristan, Pakistan*, 30 March 2012, 2016, Foto: Dominique Uldry

um Architektur als mächtiges analytisches Werkzeug bei der Analyse von Kriegsgeschehen und verbrecherischen Ereignissen einzusetzen, deren Existenz von Regierungen bestritten wird. Der Think Tank betreibt daher seit seiner Gründung 2010 eine sogenannte Gegenforensik, welche gezielt gegen staatliche Desinformationen in gerichtlichen Untersuchungen in Stellung gebracht wird. Dazu trägt Forensic Architecture in mühsamer Kleinarbeit Bilder, Zeugenberichte, akustische Erinnerungen und weitere Informationen zusammen und visualisiert mittels «digital mapping», bewegtem Bild oder 3D-Modellen die Untersuchungsergebnisse. Das Kollektiv nutzt Video, Fotografie, verkleinerte Modelle von Gebäuden oder Kriegsschauplätzen, Text sowie Reproduktionen von Tweets und Social Media-Inhalten. Damit schafft es eine Verbindung zwischen dem wenige Sekunden dauernden Vorfall, dem monatelangen Untersuchungsprozess und der oftmals jahrzehntelangen Geschichte eines Konflikts, der zum Vorfall geführt hat. Die Auswertungen ihrer Fälle werden als Gegenbeweise zu staatlicher Informationspolitik verstanden und sowohl für Gerichtsverhandlungen, für parlamentarische Untersuchungsausschüsse als auch für Ausstellungen in Kunstinstitutionen oder in Buchform aufbereitet. Forensic Architecture tritt bei Verbrechen gegen die Menschheit und gegen die Umwelt in Aktion und übernimmt ausschliesslich Mandate von zivilen Opfern, Nichtregierungsorganisationen wie UNO, Amnesty International oder Human Right's Watch und unabhängigen Vereinen. Bei seinen Untersuchungen geht Forensic Architecture von zwei Prämissen aus: erstens hinterlässt staatliche Gewalt Spuren und zweitens verfügen die Entscheidungsträger über die Macht, diese zu

tilgen. Forensic Architecture wurden im April 2018 für den Turner Prize, den höchsten Preis für Gegenwartskunst in Grossbritannien nominiert. Während der *République Géniale* werden fünf verschiedene Untersuchungen, welche seit 2012 unternommen wurden, vorgestellt. *Drone Strike in Miranshah* (2012) sowie *Drone Strike in Mir Ali* (2016) zeigen Untersuchungen im Norden Pakistans, welche anhand von Zeugenberichten und der sorgfältigen Deutung von Einschlags Spuren Drohnengesteuerte Bombenangriffe der CIA in den Jahren 2010 belegen. *Torture in Saydnaya Prison* (2016) rekonstruiert anhand der akustischen Erinnerungen von Folteropfern das Layout des berühmten Gefängnisses in Syrien, dessen Existenz bis heute vom Assad-Regime geleugnet wird. In *Outsourcing Risk* (2017) wird der Verlauf des zerstörerischen Feuerbrandes in der illegalen Textilfabrik Ali Enterprises in Karachi (Pakistan) dargelegt, bei dem im Jahr 2012 254 Menschen bei lebendigem Leib verbrannten und bis heute keiner der Überlebenden für den Schaden kompensiert wurde. *Death by Rescue* hingegen beleuchtet die Politik der unterlassenen Hilfeleistung im zentralen Mittelmeer anhand von zwei Schiffbrüchen, die sich im April 2015 ereigneten und in einer einzigen Woche 1'200 Menschen das Leben kosteten. Der Videofilm *77sqm_9:26min* schliesslich war als Beweis im berühmten NSU-Prozess zugelassen, bei dem es darum ging, dem mörderischen Trio um Beate Zschäpe den Mord an Halit Yozgat in einem Internetcafé in Kassel (6. April 2006) nachzuweisen. Ihre Videofilme sehen Forensic Architecture als «création permanente», da sie diese jedes Mal wenn neue Informationen auftauchen, ergänzen und das Werk vor dem Hintergrund der neuen Erkenntnisse, neu zusammenfügen. Sie haben sich als interdisziplinäre Gruppe ein eigenes Territorium geschaffen, welches die jeweiligen Disziplinen für ihr Projekt einer Gegenforensik nutzt und einsetzt. Dies bringt ihnen in juristischen Kreisen den Ruf ein, «nur Künstler zu sein», während in der Bildenden Kunst ihre Identität als Künstler – trotz der Turner Prize Nominierung – bestritten wird, denn ihr Ziel ist kein ästhetisches oder gestalterisches, sondern der Aufbau einer forensischen Argumentation im Hinblick auf juristische Wahrheitsfindung. Forensic Architecture stehen wie Robert Filliou um 1968 für eine vielgestaltige Gesellschaft ein und verhandeln in ihren Werken mit sowohl wissenschaftlichen wie künstlerischen Methoden gesellschaftsrelevante Themen wie Territorium, Bildung und das Zusammenleben in krisengeschüttelten Regionen, korrupten Städten oder kriminell agierenden Unternehmen. Dafür veranstalten sie auch öffentliche Workshops, eine *Art Teaching & Learning*, in denen sie ihre Ideen vorstellen und Methoden transparent machen.

Louise Guerra Archive

Louise Guerra (2013–2017, gegründet in Basel) war eine fiktive, kollektive Künstlerin. Sie trat in unterschiedlichen Konstellationen und mit diversen Medien als Agentin gegen



Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*, Foto: Dominique Uldry

Individualismus und Autorschaftsglauben in der Kunst in Erscheinung. Sie bildete zugleich einen Handlungsraum, um gemeinsam über Strukturen kollektiver Kunstproduktion nachzudenken und diese mit unterschiedlichen Mitteln zu befragen. Es wurden Kunstwerke und Kunsthandwerk produziert, Texte verfasst. Es fanden Performances und theoretische Workshops statt. Es wurden Alltagsgegenstände aus Louises Leben entworfen und Freundschaftsbündel geknüpft. Dabei blieben die bürgerlichen Namen jener, die als Louise Guerra auftraten, konsequent verborgen. Louise Guerra hatte entsprechend viele Gesichter und Geschichten, welche unter anderem aus Biografien historischer Louises, etwa den Künstlerinnen Louise Bourgeois und Louise Nevelson oder der Anarchistin Louise Michel zusammengewoben waren. Die zentrale Frage und Herausforderung war somit immer auch, wie die Diversität eines kollektiven Schaffens zu einer eigenen künstlerischen Sprache werden kann; nicht zuletzt in einem Kunstbetrieb, der auf eindeutiger Zuordnung und auf der linearen Entwicklung künstlerischer Karrieren basiert. Doch Louise Guerra gibt es heute nicht mehr. Was bedeutet das nun für die Kunstwerke, die den «Tod» dieser fiktiven Künstlerin überlebt haben? Wie kann mit diesem Nachlass so umgegangen werden, dass Louises Prinzipien von Kollektivität und kritischem Hinterfragen von Autor*innenschaft



Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*, Installationsansicht, Foto: Dominique Uldry

weiterhin gewahrt werden? Die Antwort liegt in der Gründung einer neuen, institutionellen Autor*innenschaft: das Louise Guerra Archive. Dieses umfasst Louises gesamte künstlerische Produktion sowie dokumentarisches Material wie Korrespondenz, Recherchen oder Geschenke von befreundeten Künstler*innen an Louise und wird von den Künstlerinnen Chantal Küng und Kathrin Siegrist betreut und verwaltet. Der institutionelle Rahmen des Archivs bietet neue Möglichkeiten der künstlerischen Produktion und Vermittlung im Zusammenhang mit Louise Guerras Schaffen, denn die Arbeit mit dem Archiv wird selbst als künstlerische, kuratorische und autorschaftliche Arbeit verstanden.

FUTURESPECTIVES setzt deshalb der konventionellen Form einer Retrospektive eine zukunftsgerichtete, performative Praxis entgegen. Für *FUTURESPECTIVES* werden verschiedene Künstler*innen und Kunstwissenschaftler*innen eingeladen,

performativ mit dem Archiv Louise Guerras zu interagieren. Im Raum werden nebst bisher unveröffentlichtem dokumentarischem Material zu Louise Guerra jene Arbeiten ausgestellt, welche die eingeladenen Gäste als Bezugspunkt für ihre Performances, Veranstaltungen und Beiträge ausgewählt haben. Damit wird der Raum sowohl zum Präsentations- als auch zum Produktionsort. Ganz im Sinne von Robert Fillious Idee der «création permanente» und im Sinne eines «living archives» (vgl. dazu *Studiolo 4*) befinden sich Werk und Autor*innenschaft von Louise Guerra auch nach ihrem «Tod» in Transformation, indem das Archiv zur Disposition steht und Anlass für weitere kollektive Formen der Kunstproduktion und Verhandlung von Autor*innenschaft gibt.

RELAX

RELAX (chiarenza & hauser & co) ist ein künstlerisches Kollektiv, welche aus Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser sowie projektweise weiteren Personen besteht. Es existiert seit 1983 – ab 1997 unter dem Namen RELAX – und wirkt seit 2003 von Zürich aus. Seit Beginn ihrer Zusammenarbeit orientieren sich Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser an einer Kunstpraxis, die sich auf die Strategien der Aufdeckung von Machtverhältnissen und des sich Einmischens in Sachverhalte stützt. Sie arbeiten ortsbezogen für den jeweiligen Kontext, in dem ihre Arbeiten gezeigt werden. Dabei haben ihre an Slogans erinnernden Werktitel programmatischen Charakter und formulieren einen selbstreflexiven, aber auch handlungsorientierten Anspruch. Neben der Kritik am künstlerischen Autonomieanspruch, der sich auch in der Zusammenarbeit als künstlerische Gemeinschaft ausdrückt, zielen ihre Arbeiten oft auf ökonomische und soziale Zusammenhänge inner- und ausserhalb des Kunstsystems, auf die Bereiche der Selbstoptimierung, des Feminismus und der sozialen Ungerechtigkeit. Ihre musealen Installationen versammeln Objekte, Videos, Fotografien und Texte aus unterschiedlichsten Kontexten zu bisweilen überbordenden Präsentationen und zielen damit auf eine Überforderung des Publikums. Im Bestreben, voreilige Sinnstiftung zu verhindern, verkörpert dies zudem ein Akt des Widerstands gegen die einfache politische oder künstlerische Einordnung ihrer Kunst und bietet zugleich unterschiedliche Einstiege in ihr visuelles und diskursives Universum.

Ihre Installation *a word a day to be wiped away* (jeden tag ein auszulöschendes wort, 2012 – 2018) besteht aus Wörtern, Putzlappen, Wischmaschinen und der «Bibliothek der gelöschten Wörter». Zudem sind Wörter und Lappen für alle, die ein Wort löschen möchten, vorhanden. Je



RELAX (chiarenza & hauser & co), *a word a day to be wiped away*, Installation bestehend aus Wörtern, Putzlappen, Wischmaschinen, Sitzen, Spiegeln und einer «Bibliothek der gelöschten Wörter», Fotos: Dominique Uldry

nachdem, wo das Werk gezeigt wird, sind es andere Wörter, welche von den dortigen Personen gesammelt wurden, um gelöscht zu werden. Jeder Ort legt gewissermassen seine eigenen Wörter fest. Für das Kunstmuseum Bern wurden in Zusammenarbeit mit den Kurator*innen und verschiedenen anderen Gruppierungen Wörter gesammelt (Freund*innen der Künstler*in aus der Region Bern, in Bern tätige Organisationen wie NGOs und GOs im Bereich Pflege und Dienstleistungen). Die Methode des Wörtersammelns ist nicht definiert, es sollen sich einfach Leute treffen und zusammen ins Gespräch kommen. Ein solcher Austausch, egal ob freundschaftlich, kollegial oder unter Unbekannten, macht es einfacher,

jene Wörter festzulegen, die aus verschiedensten Gründen als problematisch erlebt werden. Ausserdem wird damit ein gruppeninterner Verständigungsprozess über mögliche soziale Spannungsfelder ausgelöst. Nicht gesammelt werden hingegen Namen von Menschen, Tieren, Pflanzen, Orten oder Unternehmen. Insgesamt sind bisher ca. 220 Wörter gespendet worden. Doch kann jede Person bei ihrem Besuch weiterhin sowohl ein Wort löschen als auch ein Wort spenden. Die täglich im Kunstmuseum Bern ausgewischten Wörter ebenso wie jene der früheren Versionen des Projekts seit 2012 befinden sich in der «Bibliothek der gelöschten Wörter», welche in der Installation einsehbar ist.

SUPERFLEX

Das dänische Kollektiv SUPERFLEX wurde im Jahr 1993 von den drei Künstlern Bjørnstjerne Reuter Christiansen (*1969), Jakob Fenger (*1968) und Rasmus Nielsen (*1969) gegründet. Es macht sich seither auf, die Gewissheiten



SUPERFLEX, *Copy Light Factory*, 2008, Fotos: Dominique Uldry

der kapitalistischen Welt insbesondere das Prinzip des Warenwertes, der durch Arbeit oder Tauschhandel generiert wird, auf den Kopf zu stellen. Denn ihre Projekte haben einen starken Bezug zu sozialem Engagement, alternativen Ökonomien und Selbstorganisation. Sie streben nach Partizipation aber auch Emanzipation ihres Publikums. Mit ihren Projekten produzieren sie Gegenstände, die sie als Werkzeuge einsetzen, oder entwickeln Patente, welche darauf abzielen, das übliche Kräfteverhältnis zwischen Produzent*in und Konsument*in umzukehren. Sie greifen auf diese Weise in die Wirtschaft und Wissenschaft aus und untersuchen zugleich das Kunstsystem auf seine ökonomischen Strukturen, indem sie beispielsweise das

Publikum die Kunst herstellen lassen oder mit einem Röhrensystem die Geldflüsse symbolisieren, welche ein Kunstmuseum durchdringen. SUPERFLEX greifen Strategien ökonomischen Handelns wie etwa die Mechanismen von Markenidentität oder Wertschöpfungsprozesse auf und entwickeln Modelle einer Gegenökonomie. So auch in *COPY LIGHT* (2006), einer Werkstatt für Designlampen, welche im Kunstmuseum zu angekündigten Zeiten in Betrieb genommen wird. In dieser Werkstatt stellt das Publikum unter Anleitung der Aufsicht Designlampen her. Dabei können Abbildungen bekannter Designs wahlweise auf transparentem, milchigem oder normalem Papier ausgedruckt werden. Diese bilden dann den eigentlichen Lampenschirm, während die Form des Lampenkörpers, ein Gerüst aus Holz, von SUPERFLEX stammt. Indem die Besucher*in nach ihrem eigenen Geschmack Motive auswählt und die Bestandteile zusammenbaut, erstellt sie eine neue individuelle Designlampe, welche jedoch auf bereits bestehende Lichtkörper verweist. Es stellt sich



unweigerlich die Frage, ob nun ein Plagiat, eine Kopie oder ein neues Designprodukt daraus entstanden ist? Wo wird eine Nachahmung selbst wieder zum Original? Solcherart bringt das Kollektiv die Nutzer*in zum Nachdenken und reflektiert zugleich gültiges Markenrecht sowie die daraus entstehenden Widersprüche. Vermeintlich Klares wie der Unterschied zwischen dem Original und seiner Abbildung wird neu beleuchtet. Die Befragung der Konventionen wird von SUPERFLEX jedoch auch auf das Verhältnis zwischen Kunstausstellung und Kunstpublikum ausgeweitet. Denn anhand des Lampenateliers *COPY LIGHT* werden die traditionellen Rollen zwischen Besucher*in und Künstler*in vertauscht. In *COPY LIGHT* produziert die Besucher*in das Produkt, nicht die Künstler, obwohl das Künstlerkollektiv die Autorschaft behält. Was bedeutet das nun? Wem gehört die Kunst am Schluss? Beide Fragen wurden am letzten Tag der Ausstellung höchstwahrscheinlich zur Zufriedenheit aufgelöst. Denn es fand eine Versteigerung der Lampen unter Leitung des Auktionators Bernhard Bischoff (Auktionshaus Kornfeld) statt. Nicht nur konnte dann die Produzent*in «ihre» Lampe ersteigern und damit das Besitzverhältnis klären, sondern wurde der aus der Auktion gewonnene Betrag auf Wunsch von SUPERFLEX einer noch zu bestimmenden Institution zur Wahrung von Markenrechten überwiesen.

U5

Im Laufe ihres gemeinsamen Studiums an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) formierten sich 2007 vier Kunschtschaffende zur künstlerischen Produktionsgemeinschaft U5. Mittlerweile arbeiten U5 zu dritt, doch es sind nicht die einzelnen Personen, die U5 ausmachen und deren bürgerliche Namen bis heute hinter dem kollektiven Namen zurückstehen. Stattdessen steht U5 für ein Universum, gewachsen aus gemeinsam erlebten und erschaffenen Geschichten. U5 steht für unzählige Mikro- und Makrokosmen, die sich gegenseitig durchdringen und beeinflussen und in denen es keine scharfen Grenzen zwischen virtuellem, objektbezogenem und sozialem Raum gibt.

Ihr Atelier XOX, gelegen in einem ehemaligen Zürcher Industriequartier, ist sowohl Produktions- als auch Präsentations- und Begegnungsort. Dort entstehen materialprächtige Werke, leuchten Teile früherer Arbeiten atmosphärisch von der Decke, trifft man sich zuweilen in der «Automatenbar», zu welcher U5 auch befreundete Kulturschaffende für Performances einladen. Was im realen Raum passiert, findet virtuelle Resonanz: seit Beginn ihrer gemeinsamen Arbeit dokumentieren und begleiten sich U5 mit Kameras, deren Bilder in Echtzeit auf der eigenen



U5, *House of Sentiments*, 2018, 4-Kanal Videoinstallation, Foto: Dominique Uldry



U5, *House of Sentiments*, 2018, interaktive Multimediainstallation, Installationsansicht, Foto: Dominique Uldry

Besucher*innen diese Skulptur betreten, werden sie von Kameras gefilmt. Die Aufnahmen werden in Echtzeit auf einen Bildschirm sowie auf eine Webseite übertragen: → <http://palm.92u.ch>. Über diese Webseite können die Besucher*innen wie auch die Künstler*innen jederzeit und direkt auf die Echtzeitbilder reagieren, indem sie den Bildern verschiedene Stimmungen zuordnen. Die Intervention wird sodann im digitalen Raum der Webseite als auch im Museumsraum auf dem Bildschirm erscheinen. *House of Sentiments* torpediert einerseits die Kontrolle über die eigene Gefühlslage, indem diese durch die Videos beeinflusst und von Aussenstehenden bewertet und kategorisiert wird. Gleichzeitig animiert *House of Sentiments* dazu, den Kontrollverlust im Sinne Robert Fillious als kreatives Potential eines Spiels mit verschiedenen Realitäten und offenem Ausgang zu nutzen.

Webseite öffentlich einsehbar sind. Was zunächst das «real life universe U5» um eine virtuelle Sphäre erweiterte, wurde im Laufe der Zeit selbst sowohl zum Kunstwerk als auch zum Produktions- und Präsentationsraum, zu einer eigenen Realität. Für die *République Géniale* schafften U5 mit *House of Sentiments* eine mehrteilige Installation, in welcher die Besucher*innen damit konfrontiert werden, wie sich virtuelle,

architektonische und emotionale Realitäten vermischen und gegenseitig beeinflussen. *House of Sentiments* besteht aus einer mehrteiligen Videoinstallation, in welcher vier Stimmungsbilder (traurig, wütend, gelassen, fröhlich) auf den eigenen Gefühlshaushalt einwirken. Im angrenzenden Raum befindet sich eine begehbare, interaktive Skulptur, deren Materialität auf die Videos Bezug nimmt. Sobald die

- 1 Der Slogan wurde 1991 von RELAX entworfen, war 1994 titelgebend für eine Einzelausstellung im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen und wurde 1998 Teil des «Ersten Manifests grosser und angesehener Künstlerinnen».
- 2 Zur Typologie der Gemeinschaftsarbeiten und ihren unterschiedlichen Zielen, vgl. Nina Zimmer, *SPUR und andere Künstlergruppen. Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York*, Berlin: Reimer Verlag, 2002.
- 3 Marion Strunk, «Autorschaft, Kollektiv», in: *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, hg. von Corina Caduff und Tan Wälichli, Zürcher Jahrbuch der Künste, Zürcher Hochschule der Künste 2007, S. 218.
- 4 Vgl. Roland Barthes, «Der Tod des Autors» (La mort de l'auteur, 1968) bzw. Michel Foucault, «Was ist ein Autor?» (Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969), beide in: Fotis Jannidis, Gerhard Kauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193 bzw. S. 198–229.
- 5 Strunk 2007: 225.
- 6 Strunk 2007: 222.
- 7 Ebd.

- 8 Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: Transcript, 2013, S. 91.
- 9 Strunk 2007: 226.
- 10 In der Ausstellung «Get together: Kunst als Teamwork» präsentierte die Wiener Kunsthalles 1999 in einem internationalen Überblick rund 30 projektbezogene Gemeinschaftsarbeiten und deren sozialen Dimensionen. Vgl. *Get together: Kunst als Teamwork*, Kat. Ausst. Kunsthalles Wien, Wien/Bozen 1999.
- 11 Strunk 2007: 225.
- 12 Strunk 2007: 227.
- 13 Die Übernahme von Themen und Veranstaltungsformaten ursprünglich unabhängiger bzw. selbstorganisierter Szenen durch etablierte Institutionen bot bereits 2001 Anlass zur Ausstellung «Never Look Back» in der Shedhalle Zürich. Die Ausstellung setzte sich kritisch mit den Verhältnissen und Verwertungslogiken von sozialen Zusammenhängen in der (lokalen) Kulturproduktion auseinander. Vgl. <http://archiv2009.shedhalle.ch/dt/archiv/2001/ausstellung/neverlook/neverlookdt.shtml> (Zugriff vom 9.11.2018)

- 14 Robert Filliou, «Biologie», in: *Das immerwährende Ereignis zeigt Robert Filliou*, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Kunsthalle Bern, 1984, S. 27.
- 15 Filliou 1984: 63.
- 16 Valérie Vergez, «Gemeinschaftsarbeiten», in: *Robert Filliou. Genie ohne Talent*, Ausst.-Kat. Museum Kunst Palast Düsseldorf, Hatje Cantz: Ostfildern 2003, S. 65.
- 17 Vergez 2003: 65.
- 18 Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts*, König: Köln, New York 1970.
- 19 «Diese Studie handelt von permanenter Kreation und Publikumsbeteiligung. Der Autor (Co-Autor jeden Lesers, der will), ist ein Mann, der überzeugt ist, dass man den Abstand zwischen dem Künstler und seinem Publikum abschaffen und sie zu gemeinsamer Kreation zusammenführen kann», Filliou 1970: 7.
- 20 Filliou 1970: 69.
- 21 Filliou 1970: 76–77.
- 22 Filliou 1970: 87.

- 23 Sylvie Jouval, «Von den Prinzipien der Poetischen Ökonomie zum Prinzip der Äquivalenz, vom Geist zur Technik», in: Filliou 2003: 79.
- 24 Sylvie Jouval, «Robert Filliou Beitrag zu einer «Kunst des Friedens»», in: Filliou 2003: 113.
- 25 Robert Filliou zitiert in ebda.

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 26.09., 12h30 – 13h

KUNST ÜBER MITTAG

Etienne Wismer

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Sa 29.09., 14h – 16h30

S. 74 FLUXUS GALAXIS II
(RESURRECTED)

Frieder Butzmann & Gäste

TEA CHI NG & LEAR NING

STUDIOLO 1

**Do 27.09.,
10h30 – 12h30
14h00 – 16h30**

SEMINAR ZU «TEACHING &
LEARNING»

Chantal Küng, Laura Pregger,
Studierende der FHNW

STUDIOLO 1

Fr 28.09., 10h00 – 13h00

S. 125 HKB Y-PROJEKT «ON AIR»

Valerian Maly, Frieder Butzmann,
Tom Kummer, Studierende der HKB

POÏPOÏDROM

Fr 28.09., 10h15 – 16h45

S. 73 BAUEN IN DEN ALPEN:
KLIMA UND TERRITORIUM
(BFH AHB ATELIER MASTER
ARCHITEKTUR HS 18)
Hanspeter Bürgi,
Lukas Huggenberger,
Denise Ulrich,
Markus Zimmermann,
Studierende der BFH AHB

POÏPOÏDROM

Fr 28.09., 12h – 13h30

S. 73 HORS D'ŒUVRE: LEARNING FROM...:
BAUEN IN DEN ALPEN – BAUEN IM
HIMALAYA
Hanspeter Bürgi

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Fr 28.09., 15h – 15h30

S. 73 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Ursina Makiol – Akkordeon
(Studierende HKB/MA Music
Performance)

AUSSTELLUNG LOUISE GUERRA ARCHIVE

So 30.09., 15h – 16h

S. 76 FUTURESPECTIVES:
CARE & CURATING FICTION
Chantal Küng, Claire Hoffmann,
Sarah Merten, Kathrin Siegrist

BAUEN IN DEN ALPEN: KLIMA UND TERRITORIUM

HANSPETER BÜRGI, LUKAS HUGGENBERGER,
DENISE ULRICH, MARKUS ZIMMERMANN
ARCHITEKTURSTUDIERENDE DER BERNER
FACHHOCHSCHULE

Bauen in den Alpen ist ein wiederkehrendes Thema im Master Architektur der Berner Fachhochschule (BFH). Im Herbstsemester beschäftigen sich die beiden Entwurfsateliers am Beispiel von Meiringen und Brienz mit dichten Siedlungsstrukturen in den Berner Alpen – und beteiligen sich aktiv an der *République Géniale*. Die Studierenden fokussieren auf Fragen zum Territorium, zur Bedeutung des Klimas, zur (Weiter-)Entwicklung von spezifischen Bautypologien sowie zur gesellschaftlichen Rolle der Architektur und nehmen damit Bezug auf das Symposium *Ein Meter über dem Boden*. An drei Tagen wird in den Räumen der *République Géniale* gearbeitet, präsentiert, diskutiert und die Thematik an sogenannten *Hors d'Œuvres* weiter debattiert.

HORS D'ŒUVRE: LEARNING FROM...: BAUEN IN DEN ALPEN – BAUEN IM HIMALAYA

HANSPETER BÜRGI, PROFESSOR FÜR ARCHITEKTUR UND
ENTWURF

Alpen und Himalaya sind äusserst vielfältige und sehr unterschiedliche Kulturräume. Näher betrachtet, zeigen sich beim vernakulären Bauen jedoch auch erstaunliche Parallelen. Vergleichbare klimatische und topografische Voraussetzungen brachten teils ähnliche Grundprinzipien hervor, jeweils angepasst an die lokalen Bedingungen kultureller und religiöser Traditionen. *Learning from...* sucht in den Schweizer Alpen und im bhutanischen Himalaya nach einer nachhaltigen, aus der Tradition weiterentwickelten Architektur.

Oben: Haus Dellenstein in Engelberg (spätes 15. Jh.), Schweiz;
unten: Haus im Punakha Valley, Bhutan (frühes 20. Jh.)
Modelle Hochschule Luzern, Fotos: Markus Käch

RE*HEAR*SE - PRACTICE! PRACTICE! PRACTICE!

STUDIERENDE HKB/MA MUSIC PERFORMANCE

Das Modul *re*hear*se* bietet Studierenden der HKB an, öffentlich in der *République Géniale* zu üben – gegen die harte und beständige Währung von 2 ECTS-Punkten! *re*hear*se* steht für die Umbrüche, insbesondere auch für Stücke aus dem Jahr 1968 aber auch für Umbrüche künstlerischer Praxis.

Es üben: Viola Klein (Violine), Ursina Makiol (Akkordeon), Felix Johannes Peijnenborgh (Horn), Maria Fernanda Rodriguez Bernal (Bassklarinette/Gesang), Magdalena Johanna Stec (Gesang), Moritz Wappler (Schlagzeug)



UNGEPLANTE BEGEGNUNGEN: PLÄNE UND PARTITUREN

EIN ERLEBNISBERICHT VON MERET ARNOLD

Die *République Géniale* umfasst mehrere Räume, die immer wieder anders genutzt und bespielt werden. Es entstehen wechselnde Konstellationen aus Menschen, Themen, Formen,



Architekturstudierende im Gespräch über das Bauen in den Alpen im *Poïpoidrom*,
28.09.2018, Foto: Meret Arnold

die unerwartete Situationen und Erfahrungen erzeugen. Letzten Freitag begegneten sich Musik und Architektur. Es ist der 28. September, Freitagnachmittag in der *République Géniale*. Auf der Plattform ist eine Gruppe von Architekturstudierenden und Dozierenden der Berner Fachhochschule versammelt. Sie haben einen Kreis gebildet und diskutieren zum Thema Bauen in den Alpen. Um sie herum sind auf kleinen Tapeziertischen Modelle platziert, an den Wänden des *Poïpoidroms* hängen Karten, Bilder und Pläne. Plötzlich ertönt der Klang eines Akkordeons aus einem der benachbarten Räume. Leise und langsam geht ein Akkord in den nächsten über, so als würde der Klang einem Weg folgen.

Im *Studiolo 1* sitzt die Musikstudentin Ursina Makiol ganz alleine auf einem Stuhl, ihr Akkordeon in den Händen, vor sich einen Notenständer. Sie ist an diesem Nachmittag gekommen, um zu üben. *re*hear*se – practice! practice! practice!*

heisst ein Modul der Hochschule der Künste Bern, das im Rahmen von *Teaching & Learning der République Géniale* angeboten wird. Erfuhr man das *Studiolo 1* vor einer Woche noch als Regenwald – in der Klanginstallation *Rainforest IV* von David Tudor mit Objekten vom Schrottplatz – erfüllt nun der Klang des Akkordeons den Raum. Die Musik dringt bis ins *Poïpoïdrom*. Für eine Weile gehen Musik und Architektur nebeneinander her.



→ Video
Die Musikstudentin Ursina Makiol beim Akkordeon-Spiel im *Studiolo 1*, 28.09.2018, Video: Valerian Maly.

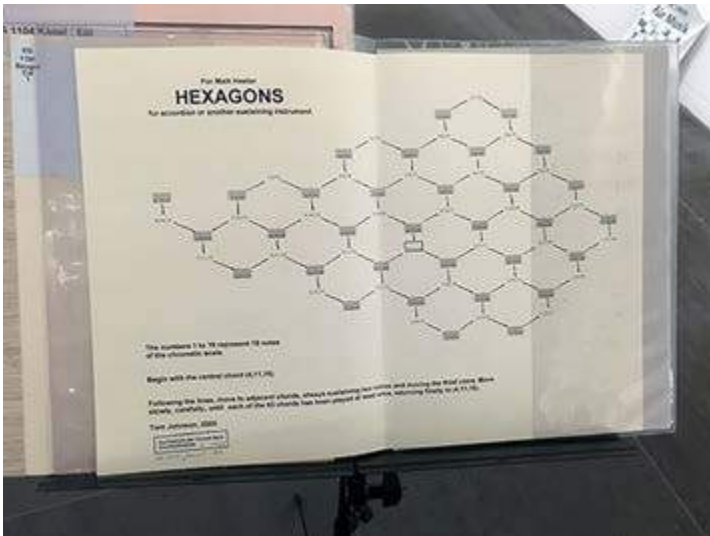
Vielleicht hat Robert Filliou das gemeint, als er alle einlud, sich in der *République Géniale* ihr eigenes Territorium zu erschaffen. Mit der Musik der Akkordeonspielerin und dem Gespräch der angehenden Architekt*innen treffen zwei Ereignisse in einem Raum zusammen und durchdringen sich, ohne sich aneinander anzupassen. Sie behalten ihre Eigenständigkeit.

Auf der Plattform setzt sich derweil das Gespräch ungebrochen fort. Die Studierenden reden anhand von Meiringen und Brienz über individuelle und stereotype Bilder zum Bauen in den Alpen, über lokale Typologien sowie über Materialien und Konstruktionsweisen. In den nächsten Wochen werden sie aus ihren Analysen ein architektonisches Projekt entwickeln, das sie in Modellen und Plänen visualisieren.

Auch die Partitur, die von Ursina Makiol auf dem Notenständer liegt, könnte ein Bauplan sein. Das Stück *Hexagon* des US-amerikanischen Komponisten Tom Johnson (*1939) ist nicht in der herkömmlichen Notenschrift verfasst, sondern besteht



Erkenntnisse aus den Ortsanalysen von Meiringen und Brienz visualisiert in Modellen, Foto: Meret Arnold



Die Partitur zu Tom Johnsons *Hexagon* mit Spielanleitung, Foto: Valerian Maly

aus mehreren aneinandergefügt Sechsecken. Die Zahlen an den Ecken geben Töne der chromatischen Tonleiter wieder. Die Zeichnung ist ähnlich einem Plan Anleitung und Bild zugleich.

Die Diskussion im *Poïpoïdrom* dreht sich nun um das Verhältnis der Konstruktionsweise zur Ästhetik von Bauten beziehungsweise zum vermittelten Bild der Architektur. Was sind die typologischen Eigenschaften von Holz- und Steinbauten und darf die Gebäudehülle eine bestimmte Konstruktion vortäuschen? Verbindliche Regeln erhalten die Studierenden nicht.

4, 11, 16 — 4, 11, 15 — 4, 12, 15 — 4, 12, 14 — 5, 12, 14... Die Musikstudentin folgt den Linien der Partitur von Akkord zu Akkord. Bei jeder Verzweigung muss sie aufs Neue entscheiden, wo sie weitergeht. «Begin with the central chord (4, 11, 16). Following the lines, move to adjacent chords, always sustaining two voices and moving the third voice. Move slowly, carefully, until each of the 63 chords has been played at least once, returning finally to (4, 11, 16).» So klar die Spielregeln auch sind, so vielfältig können die Interpretationen sein.

Ursina Makiol packt ihr Akkordeon ein und verlässt die *République Géniale* beinahe unbemerkt. Das *Studiolo 1* ist wieder leer, das Gespräch über Architektur geht alleine weiter.

Als Besucherin konnte ich die Begegnung der zwei Ereignisse miterleben. Diese sinnliche Erfahrung hat bei mir Gedanken ausgelöst, auf die ich mich im Vorfeld des Besuchs nicht im Geringsten eingestellt hatte. Es sind diese unvorhergesehenen, feinen Momente, in denen sich mir die *République Géniale* aber am Klarsten und am Schönsten zeigt.

FLUXUS GALAXIS 2 (RESURRECTED)

FRIEDER BUTZMANN & GÄSTE

Gäste: Laura Müller, Johannes Feuchter, Fernanda Rodriguez (Klarinette), Viola Klein (Violine), Francesca Varga (Viola), Ursina Makiol (Akkordeon), Dana Loftus, Klara Schilliger (Xylophon) und Emile van Jelleputte (Kontrabass)

Der Berliner Komponist, «Crachmacheur», Hörspielautor, Vortragsreisende und Geniale Dillendant erinnert sich in der *République Géniale* seiner Anfänge in Konstanz. Dort produzierte er 1974 ein mehrstündiges Simultanereignis namens *Fluxus Galaxis* mit «wunderschönen Rückkopplungen» und «telefrenetischen Frequenzen» und projizierte mit Day-Glow-Farben aus selbst gefertigten Säften farbige Muster an die Wände.

Interview von Valerian Maly mit Frieder Butzmann anlässlich der Aufführung von *Fluxus Galaxis 2 (resurrected)*

Valerian Maly: Am vergangenen Samstag wurde die *Fluxus Galaxis 2 (resurrected)* aufgeführt, ja eigentlich ur-



Frieder Butzmann & Gäste, *Fluxus Galaxis 2 (resurrected)*, 29.09.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern

aufgeführt, denn diese unterschied sich deutlich zu deiner ersten *Fluxus Galaxis* aus dem Jahr 1974 und ist eine gänzlich neue Kreation. Wie steht *Fluxus Galaxis 2 (resurrected)* in Bezug zu Robert Fillious Denken?

Frieder Butzmann: Mit Filliou hat die *Fluxus Galaxis 2* natürlich schon alleine deswegen zu tun, weil sie im Rahmen der *Republique Géniale* im Kunstmuseum Bern aufgeführt wurde. Wo ich mich mit Robert Filliou treffe, ist, wenn die Kunst als eine von vielen Tätigkeiten begriffen wird, sich wie ein Netz an ein grösseres anschliesst, das sämtliche menschliche Aktivitäten zusammenfasst und auf den Kosmos trifft. Es ist ein Werk, das in der Schwebeliegt. In der Schwebeliegt von Raum und Zeit, weil ich sehr viele meiner Musiken und circa 25 Hörspiele aus den letzten 40 Jahren aus mehreren Lautsprechern permanent als Grundrauschen, quasi als akustische Hintergrundstrahlung der Galaxis, in Szene gesetzt habe. Das alleine wäre schon ein Simultanereignis. Dazu kamen ja auch noch ca. 50 kleine Filmchen, die abwechselnd und gleichzeitig zu sehen und zu hören waren. Das war schon ganz viel Sternenstaub für die neun Musiker, die unabhängig voneinander musizierten. – Nebenbei bemerkt hatten sie ja auch viel intuitiven Freiraum, den sie hervorragend genutzt haben.

Nun könnte man bei dem Titel ja vermuten, dass es sich um lauter Fluxus-Anweisungen handelt. Stattdessen hört man Versatzstücke spätbarocker Anmutung von Domenico Scarlatti und Johann Sebastian Bach, aber auch Fragmente freier Improvisation zu elektronisch erzeugten Klängen von Dir. *Fluxus Galaxis* also als ein fließendes, ständig sich neu kreierendes Ereignis?

Ja, die Musiker hatten zwar die Erlaubnis, zu spielen, was sie möchten, ich hatte ihnen aber auch Partituren gegeben. Am beliebtesten war dabei *SCARLATTI MECHANICS*, die vor allem aus den jeweils ersten drei Takten der 555 Sonaten von Domenico Scarlatti besteht. Neben meiner Elektronik und Zitaten waren also noch ein Kontrabass, zwei Klarinetten, eine Violine, eine Viola, zwei Xylophone, ein Akkordeon und eine Bassklarinette zu hören. Keiner sollte auf den anderen hören, denn letztlich ging es mir um die Abstände zwischen den Tonquellen. Man redet im Zusammenhang von Musik immer von einer Zeitkunst, doch es ist ja auch eine Raumkunst!

Du sprichst kürzlich augenzwinkernd von einer «Neapolitanischen Mehrstimmigkeit» und erläuterst so dein Interesse an Domenico Scarlatti und der Simultaneität der *Fluxus Galaxis*. Wie kommt Scarlatti zur Butzmann'schen Verehrung? Ich bin ein grosser Fan von Domenico Scarlattis 555 Sonaten. Ähnlich wie bei Mozart das Köchel-Verzeichnis gibt es bei

Scarlatti das Kirkpatrick-Verzeichnis. Ich mag das Buch, weil es sehr einfach und ungekünstelt geschrieben ist. So berichtet Kirkpatrick von den Übungsräumen in den Musikschulen Neapels im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert so, dass alle Musiker gemeinsam in einem grossen Raum unabhängig voneinander ihre Stücke übten. Das hörte sich an wie ein grosses Simultankonzert unabhängiger Stimmen.

***Die Gleichzeitigkeit des Anderen* – so hiess 1987 eine Ausstellung von Jürgen Glaesemer im Kunstmuseum Bern. Ist es das, was du anstrebst: Barockinstrumente aufs Selbstverständliche verwoben mit elektronischer Musik?**

Ein Begriff, der für mich wichtig ist, lautet «indeterminacy». Diese Unbestimmtheit entsteht unter anderem dadurch, dass den Aufführenden von *Fluxus Galaxis 2* kein Tempo und keine genaue Reihenfolge, nur ein Zeitrahmen vorgegeben ist. Eine gewisse Art von «indeterminacy» gibt es auch für das Publikum. Jede*r hört eine andere Aufführung, weil jeder Zuhörer zwischen den im Raum verteilten Musikern wandeln kann, jede*r andere Dinge hört als der/die andere, der/die gerade woanders im Raum wandelt. Zeitgenössisch ist, dass man die ganze Aufführung auch als ein DJ-Werk aus Sounds von Frieder Butzmann und Bearbeitungen von Domenico Scarlatti betrachten könnte. So werden die Scarlatti-Sonaten-Fragmente von den Musikern fast wie Computer-Musik gespielt, laut Angaben ohne Phrasierungen, und vermischen sich mit den analogen Modul-Synthesizer-Klängen. Wichtig war mir trotz grösstem Kontrast, einen Übergang zwischen elektroakustisch und instrumental zu schaffen. Das ist

→ Video
Ausschnitt aus: Frieder Butzmann & Gäste, *Fluxus Galaxis 2 (resurrected)*, 29.09.2018, Video: Kunstmuseum Bern





Frieder Butzmann & Gäste, *Fluxus Galaxis 2 (resurrected)*, 29.09.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

eigentlich ein Anliegen aus den 1950er Jahren, dem ich versucht habe erfolgreich nachzukommen.

Du hast ja mit *Fluxus Galaxis 1* gleich eine Republik ausgerufen; wann und wo war das?

Ja auf dem Plakat zu der Veranstaltung damals steht wörtlich «Kommt alle zur Ausrufung der Fluxus Republik!» Ich war 1974 gerade erst 20 Jahre alt geworden, nach damaligen Recht noch nicht einmal volljährig. Ich glaube, dass ich damals mehr an Dada gedacht habe. Dada hat ja viel mehr einen Individual-Anarchismus. Aber Fluxus hat mir einfach gefallen! Das Wort fand ich schon gut! Und Galaxis kam eigentlich von Marshall McLuhans Buch *Die Gutenberg Galaxis*. Und die Fluxus Galaxis war für mich so eine Art Abbild der aufkommenden Medienwelt, in der ich vielleicht aufgrund besonderer Interessen etwas näher war als viele Zeitgenossen.

Ist das Ganze ein «living archive» der Butzmann'schen Welt?

Als Archiv habe ich das eigentlich nie gesehen. Mehr als Teil der Welt der Dinge und Tatsachen. Ich denke die Ausrufung der Republik damals, zielte darauf ab, dass ganz unterschiedliche Dinge zusammenkommen und nebeneinander tönen, laufen, suchen, schnarren, rufen, husten, rollen, vibrieren, purzeln, leuchten, bewegen, Haare ausraufen, malen, schreien, blitzen, summen, leuchten, singen.

LOUISE GUERRA ARCHIVE: FUTURESPPECTIVES CARE & CURATING FICTION

GESPRÄCH MIT CHANTAL KÜNG, CLAIRE HOFFMANN, SARAH MERTEN, KATHRIN SIEGRIST

*Louise Guerra (2013–2017, gegründet in Basel) war eine fiktive, kollektive Künstlerin, die als Agentin gegen Individualismus und Autorschaftsglauben in der Kunst in Erscheinung trat. Die Ausstellung FUTURESPPECTIVES des Louise Guerra Archives setzt sich damit auseinander, wie zukünftig mit dieser fiktiven, kollektiven Biografie umgegangen werden kann. In sechs Veranstaltungen wird das Archiv aktiviert: verschiedene Künstler*innen, Vermittler*innen, Kurator*innen und Archivar*innen sind eingeladen, performativ mit dem Nachlass Louise Guerras zu interagieren. Damit wird der Ausstellungsraum sowohl zum Präsentations-, Produktions- als auch zum Reflexionsort. Für die vierte Veranstaltung Care & Curating Fiction haben Chantal Küng und Kathrin Siegrist (Louise Guerra Archive) die Kuratorinnen Claire Hoffmann und Sarah Merten zu einem Gespräch eingeladen. Claire Hoffmann hat verschiedene Projekte mit Louise Guerra realisiert, Sarah Merten die aktuelle Ausstellung des Louise Guerra Archive im Rahmen der République Géniale. Gemeinsam mit den anwesenden Besucherinnen (Brigitta Alföldi, Lena Friedli, Sarah Lucrezia Grossenbacher, Rita Magdalena Simon) wurde über die Fragen diskutiert, was es bedeutet, Fiktion zu kuratieren? – wo der Unterschied zum Kuratieren von «Non-Fiktion» liegt? – und wie man sich in kuratorischem Sinne um Fiktion kümmern kann und sollte?*

Das Gespräch vom 30. September 2018 wird hier gekürzt und redigiert wiedergegeben.

Louise Guerra Archive: Sarah Merten hat uns eingeladen, für die *République Géniale* diesen Ausstellungsteil zu entwickeln. Es ist das erste Mal überhaupt, dass wir als Louise Guerra Archive auftreten. Zuvor waren wir – das haben wir damals noch nicht offenbart – Teil von Louise Guerra. Ein Teil dieser Ausstellung besteht darin, dass wir Leute einladen, die das Louise Guerra Archive, also das Erbe von Louise Guerra unterschiedlich aktivieren. Wir haben dafür verschiedene Themen aufgegriffen, die für Louise wichtig waren. Heute

möchten wir darüber reden, was es bedeutet, eine fiktive Künstlerin, oder sagen wir eine fiktionalisierte künstlerische Strategie, zu kuratieren. Ein weiterer Aspekt betrifft die kuratorische Fürsorge gegenüber den verschiedenen Rollen, die damit einhergehen. Louise hat von 2013 bis 2017 existiert und war eine fiktive, kollektive Figur, oder Räumlichkeit. Sie hat in unterschiedlichen Konstellationen und Kapiteln gearbeitet, und ist dabei in verschiedenen Formaten in Erscheinung getreten. Wenn man von Fiktion redet, stellt sich die Frage, was überhaupt eine Fiktion oder eine fiktionalisierte Strategie



Louise Guerra Archive, *Care & Curating Fiction*, Gespräch, 30.09.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

ist. Wenn Fiktion im Sinne einer Gestaltung oder Imagination begriffen wird, kann man umgekehrt fragen, was denn eigentlich keine Fiktion ist? Demzufolge ist die spannende Frage nicht, was nun Fiktion ist oder nicht, sondern eher, welche Eigenschaften dieses Konzept beinhaltet und wie man es vermitteln, sich darum sorgen und es in die Zukunft tragen kann.

Claire Hoffmann: Ein Kunstwerk ist ja meistens etwas, das von einer Künstler*in geschaffen wurde und dadurch zu einer eigenen Realität findet. Wenn man mit Kunst zu tun hat, ist die Fiktion eine Voraussetzung.

Louise Guerra Archive: Bei Louise ist ja nicht nur das Werk Fiktion, sondern auch die Künstlerin selber. In diesem Sinne sind Louise und ihr Werk dasselbe. Wenn nun Louise selber das Werk ist, was sind dann aber wir? Und was sind diejenigen, die dieses Werk kuratieren?

Sarah Merten: Um das gleich wieder auf den Boden zu holen: In meiner Arbeit als Kuratorin habe ich es unabhängig von Fiktion oder nicht, immer mit realen Menschen und Gegen-

ständen, mit realen Körpern zu tun. Ob dahinter eine fiktionalisierte Strategie steht, spielt erst mal keine Rolle. Daher scheint es zunächst eine Frage der Vermittlung, ob es wichtig ist, die Fiktion als Konzept aufzudecken und wenn ja wie.

Louise Guerra Archive: Gemeinschaftlichkeit spielt eine grosse Rolle. Aber auch hier stellt sich die Frage, was denn keine Gemeinschaft ist und wer bzw. was überhaupt das Subjekt sein könnte? Inwiefern ist das Subjekt autorisiert? Mit der konzeptuellen Anlage der Fiktion stellt Louise alle diese Fragen. Sie referiert mit dem Namen natürlich auf eine Singularität. Es stehen aber mehrere Personen dahinter, die keine feste Gruppe sind. Wer ist also wann zu welchem Recht autorisiert und nimmt sich welche Berechtigung heraus?

Sarah Merten: Könnte man daher sagen, dass es wichtig ist, hier Fiktion zu thematisieren, weil daran die Themen von Singularität und Autor*innenschaft anschliessen? Das Narrativ der Fiktion ermöglicht es quasi erst, über diese Thematiken zu sprechen.

Claire Hoffmann: In meiner Zusammenarbeit mit Louise Guerra hatte ich jedenfalls den Eindruck, dass die Fiktion und die Frage, ob und wie sie thematisiert werden soll ein wichtiger Bestandteil der Diskussion war. Der Diskurs darüber fand einerseits während der Vorbereitung der Ausstellung statt, und andererseits, indem sich die Thematik inhaltlich in einzelnen Arbeiten niederschlägt. Etwa bei einer Videoarbeit, die eine fiktive Biografie zeigt. Aber auch bei diesem Tisch hier wird es sehr deutlich, dass da verschiedene Autor*innenschaften mitschreiben. Gleichzeitig habe ich es so empfunden, dass ihr (Louise Guerra Archive) das formt und steuert und dass man viel besprechen, vorschlagen und fragen muss, wie das alles nun gemeint ist. Für mich als – tja, was war ich da überhaupt? – Ausstellungsorganisatorin, oder Gesprächspartnerin, war das schon anders als mit anderen Kunstschaffenden, bei denen diese Fragen gar keine Rolle spielen. Da muss ich weniger Rücksprache halten, was das eigentlich bedeutet, was hier passiert. Daher sind Gespräche, Emails aber auch das Saalblatt wichtig.

Sarah Merten: Ich habe es ähnlich wie Claire erlebt. Der Verständigungsprozess darüber, worum es bei Louise Guerra Archive / *FUTURESPECTIVES* geht und wer welche Rolle einnimmt war intensiver, da es keine Sowieso-Klarheiten gab. Gleichzeitig ermahnt es mich, dass ich diese erhöhte Aufmerksamkeit auch bei «realen» Künstler*innen nicht vergessen darf. Das nehme ich auf jeden Fall aus dieser

Zusammenarbeit mit. In Bezug auf dieses konkrete Projekt habe ich mich und meine Rolle jedoch nicht anders verstanden als sonst, weil es mir immer ein Anliegen ist, zusammen etwas zu verhandeln. Mein Verständnis von kuratieren ist kein Szeemannsches im Sinne des Autor-Kurators. Stattdessen ist es mir wichtig, sich auf eine Gemeinsamkeit zu einigen und entsprechend eine Gemeinschaft zu werden. Ein Unterschied war vielleicht, dass das Verstehen, worum es euch geht und wie ihr euch versteht, mehr Engagement von mir erforderte. Das war aber auch sehr schön, weil es eine Anteilnahme ist, die ein gemeinsames Gestalten erst ermöglicht.



Louise Guerra Archive, *Care & Curating Fiction*, Gespräch, 30.09.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Louise Guerra Archive: Das finde ich spannend. So wie du «Kuratieren» denkst, geht es um das Aushandeln zwischen verschiedenen Positionen und zwar eben nicht im Sinne des autorschaftlichen Kurators, der Sachen nach seinem individuellen Gusto setzt. Stattdessen versucht man gemeinsam an einen Punkt der Kohärenz zu kommen und so gleichzeitig alle Stimmen miteinander zu verbinden. Das ist eine sehr komplexe Verhandlungsarbeit. Ich glaube das ist es, was grundlegend ist für Louise Guerra. In diesem Verständnis gibt es Parallelen. Dieser Moment hat auch mit Care zu tun, weil man darum besorgt ist, diese Sichtweisen miteinander verbinden zu können.

Sarah Lucrezia Grossenbacher: Als Aussenstehende sah ich Louise Guerra für euch immer als eine Möglichkeit, diese Fragen, die euch schon länger beschäftigt haben, zu thematisieren. Was seid ihr, wie steht ihr zum Kunstmarkt, zu Institutionen, zu Autor*innenschaft? Alle diese Fragen, über die wir nun diskutieren. Louise hat euch dies ermöglicht,

sie hat eine Spannung erzeugt. Diese Reibung hätte es nicht gegeben, wenn ihr als Einzelpersonen aufgetreten wärt.

Claire Hoffmann: Im Zusammenhang mit dieser Spannung überrascht es mich, dass das Louise Guerra Archive jetzt ein Logo hat und auch, dass es im Statement zum Archiv in einer ziemlich strengen Auslegung um Copyrights geht. Ist das nun eine Überspitzung, eine Ironie oder ernst gemeint? Das hat mich irritiert. Andererseits auch nicht, weil ihr schon immer die Kontrolle über die Figur der Louise Guerra behalten habt, egal wie viele Personen mitgewirkt haben. Die Wortwahl war Euch immer wichtig. Ihr hattet eine klare Vorstellung davon, was Louise soll und will.

Sarah Merten: Da drin versteckt sich auch eine Autor*innenschaft. Eine andere Möglichkeit wäre gewesen, dass Louise Guerra eine Art Selbstbedienungsladen ist, wo ihr etwas für die anderen zur Verfügung stellt. Das wäre nochmals eine ganz andere, radikalere Form von kollektiver Autor*innenschaft gewesen. Das habt ihr aber nicht gemacht.

Louise Guerra Archive: Für uns war es diesbezüglich auch eine spannende Achterbahnfahrt. Wir haben Louise Guerra immer als offenes Konzept gedacht. Den Selbstbedienungsladen wollten wir nie, aber vielleicht den Bring-und-Hol-Laden, bei dem noch eine Person hinter der Theke steht. Eher so, dass es keine Autorisierung gibt vom Label Louise Guerra. Gleichzeitig haben wir uns durch diese Produktion und Autor*innenschaft auf einer psychologischen Ebene auch damit zu identifizieren begonnen, und in dieser dritten Person das Ich gesehen.

Sarah Merten: Darin liegt wohl auch wieder ein Moment des Umsorgens. Weil ihr euch um diese Figur sorgt; darum, was sie alles sein kann, was ihr gut tut und was nicht – aber auch, was euch gut tut, weil sich in diesem Moment die Figur und das Selbst vermischen.

Claire Hoffmann: Die Archivarbeit ist letztlich eine Konsequenz davon. Es gibt so viel, das immer noch spannend und weiterhin ungelöst ist. Deshalb fragt man sich, was es für eine andere Form dafür geben könnte? Was ist denn eure Vision von diesem Archiv?

Louise Guerra Archive: Unsere Fragen sind: Wie geht man mit so einem Nachlass um? Was bedeutet ein künstlerisches Leben und was bedeutet Leben generell? Es geht um eine Verantwortung gegenüber Louise Guerras Spirit. Jedenfalls ist es etwas, was uns relevant erscheint und wir uns

jetzt fragen, wie man das weitervermitteln kann, ohne dass Louise einfach immer weiter produziert. Wir wissen es auch noch nicht abschliessend, aber das Archiv ist eine neue Formatierung.

Lena Friedli: Habt ihr deswegen auch entscheiden können, dass ihr nun mit euren eigenen Namen auftrittet? Ihr habt ja einen Rollenwechsel gemacht. Ihr seid jetzt diejenigen, welche die Aufgabe übernehmen, Louise Guerra archivarisch zu betreuen.

Louise Guerra Archive: Nun, wenn man vier Jahre den eigenen Namen unterschlägt, kommt man irgendwann an den Punkt, wo man sich fragt, wie man jetzt weitergeht. Ich würde aber nicht sagen, dass es eine Kapitulation vor institutionellen Strukturen und geforderter Verortung ist, weil man den eigenen Namen doch noch irgendwo platzieren möchte. Das Archiv ermöglicht uns das – und wir sagen nicht nein dazu. Diese Fragen sind alle aufgekommen, als wir für diese Ausstellung eingeladen worden sind. Ich kann vielleicht noch anfügen, dass wir mit Louise aufgehört haben, weil es für uns konzeptionell ausgereizt war. Es ist nun ein Paket mit 20 Kapiteln. Für uns ist damit passiert, was passieren musste und es funktioniert so als Leben. Das war der Abschluss. Danach kam Sarah mit der Einladung für Louise Guerra. Da haben wir gesagt nein,

das geht nicht, das einzig mögliche wäre eine Retrospektive.

Sarah Merten: Darf ich da meine Version hinzufügen? Ich wusste, dass es Louise nicht mehr gibt. Ich habe euch für eine Retrospektive eingeladen mit der Frage, ob ihr Lust habt, euch zu überlegen, wie eine solche aussehen könnte.

Lena Friedli: In diesem Fall hattest du als Kuratorin im positiven Sinn Einfluss auf diesen Prozess?

Sarah Merten: Ich kann mich daran erinnern, dass die Einladung zeitlich mit eurem Prozess der Auseinandersetzung um die Zukunft von Louise Guerra zusammenfiel. Insofern glaube ich schon, dass diese Einladung viel zu eurem Selbstverständnis und zu einer zumindest temporären Klärung beigetragen hat.

Louise Guerra Archive: Die Auseinandersetzung mit dem Archiv und der Retrospektive war sehr wichtig. Ich glaube sogar, dass wir heute mit Louise Guerra tatsächlich auf einem Stand ankommen sind, wo wir vorher sein wollten, aber nicht waren. Jetzt wo Louise Guerra vorbei ist, dürfen auch wir nicht mehr als Louise auftreten. Dadurch ist es viel gleichberechtigter für alle Mitwirkenden, weil nun alle von der gleichen Ebene auf die Entwicklungen im Archiv einwirken können.

Lena Friedli: Zu Louises Lebzeiten hat das Fiktionale viel stärker dominiert. Heute ist es reflexiver, es geht immer noch um dieselben Themen. Doch wird es jetzt zu einem Diskurs, während es vorher eher ein Happening war.

Sarah Merten: Das Archiv und *FUTURESPETIVES* entsprechen auch einer Demokratisierung. Ihr habt weniger Einfluss auf die entstehenden Beiträge.

Sarah Lucrezia Grossenbacher: Wie ging das genau vonstatten?

Louise Guerra Archive: Wir wussten, wen wir einladen wollen. Eine Auswahl zu treffen ist eine kuratorische Realität. Indem wir Titel für die Veranstaltungen gesetzt haben, wurde das Thema definiert. Aber danach haben wir freie Hand gelassen.

Lena Friedli: Und was wir hier im Raum sehen? Habt ihr das ausgewählt?

Louise Guerra Archive: Was man hier im Raum sieht, wurde von den eingeladenen Personen ausgewählt. Wir haben die Auswahl in der Vitrine getroffen. Wir hatten ja immer Plakate zum Mitnehmen, die von Louise gestaltet waren. Jetzt haben wir Silas Heizmann eingeladen, unter seinem Namen eines für das Louise Guerra Archive, für diese Ausstellung zu machen. Wir haben ihn aber nicht für ein Logo beauftragt. Er hat das einfach gemacht und uns dann den Stempel überreicht.

Lena Friedli: Der Stempel ist ein schönes Objekt. Er ist zwar autor*innenschaftlich, aber mit einer kollektiven Anlage. Eine Signatur kannst du nicht kopieren, den Stempel aber kannst du herumreichen.

Sarah Merten: Das ist auch wieder demokratisch.

Lena Friedli: Genau.

Rita Magdalena Simon: Ich finde diese Ausstellung und was hier passiert, sehr spannend. Es war schön, Louise Guerra zu entdecken. Zugleich war da die Enttäuschung, dass sie gar nicht mehr existiert.

Louise Guerra Archive: Das ist ein schönes Feedback und auch eine Anlehnung an die Frage, ob wir kommuniziert haben, dass es eine Fiktion ist oder nicht, und ob das wichtig sei. Es war immer ein Mäandrieren. Jetzt mit Louise Guerra Archive ist es einfacher das auszusprechen, jetzt ist es klar.



FORENSIC ARCHITECTURE «WIR ARBEITEN IM NAMEN DER OPFER»

INTERVIEW VON MAIK NOVOTNY MIT EYAL WEIZMAN
VON FORENSIC ARCHITECTURE

Der forensische Architekt Eyal Weizman sucht für seine Arbeit Krisenherde auf und untersucht Kriegsschauplätze wie ein Detektiv. Wie rekonstruiert man ein syrisches Foltergefängnis, zu dem niemand Zugang hat? Wie findet man Zeit und Ort eines Raketeneinschlags in Gaza heraus, wenn man nur Handyvideos und Fotos hat, die meisten davon falsch datiert? Wie findet man heraus, ob der Mann vom Verfassungsschutz den NSU-Mord am 6. April 2006 in Kassel wirklich nicht bemerkt hat, obwohl er im Nachbarzimmer sass? Die Antwort: mit architektonischen Mitteln. Das Finden von Beweisen durch penibelste geografische Analysen, digitale Modelle und im Massstab 1:1 nachgebaute Räume ist das Fachgebiet des am Londoner Goldsmiths College ansässigen Büros Forensic Architecture. Gegründet wurde es vom Architekten Eyal Weizman, die so faszinierenden wie erschütternden Analysen von Verbrechen wurden unter anderem

auf der Architekturbiennale Venedig 2016 gezeigt. Beim Forum Alpbach hielt Eyal Weizman am Donnerstag die Keynote zu den Baukulturgesprächen. Im Interview mit Maik Novotny erzählt er von der Pathologie der Architektur.

Das Interview wurde zum ersten Mal am 3. September 2017 in der Wiener Tageszeitung Der Standard publiziert. Es ist hier leicht gekürzt mit der freundlichen Erlaubnis des Verfassers publiziert.

Maik Novotny: Herr Weizman, können Sie nach der Arbeit ruhig schlafen?

Eyal Weizman: Ich schlafe eigentlich sehr gut. Vielleicht hilft mir das, Gedanken zu verarbeiten, die mich sonst ablenken würden.

Warum sucht man sich Kriege und Krisenherde als Tätigkeitsfeld für Architektur aus?

Ich bin in Israel aufgewachsen, war dort bei der Armee. Krieg und Konflikt sind dort immer präsent. Später habe ich mit Menschenrechtsorganisationen in Palästina israelische Siedlungen analysiert. Wir stellten fest: Kriegsverbrechen werden nicht nur von Generälen und Politikern begangen, sondern auch von Architekten durch das Ziehen einer Linie am Zeichentisch. Wer dort ein neues Wohngebiet entwirft, plant nicht nur Häuser, sondern oft wird dadurch auch ein palästinensisches Siedlungsgebiet entzweigeteilt und der Lebensraum der Bewohner verkleinert, mit dem Ziel, sie ganz zu vertreiben.

2011 gründeten Sie das Büro Forensic Architecture. Wie kann man sich die Arbeit dort vorstellen?

Wir sind wie ein Detektivbüro. Man weiss nie, wer als Nächstes durch die Tür kommt. Schöne Fälle sind es nie, es ist ein Katalog des Horrors. Ein forensischer Architekt ist ein Pathologe der Gebäude. Nur gibt es oft keine Leiche. Manchmal durchsieben wir den Schutt, aber oft – zum Beispiel in Syrien – können wir nicht direkt vor Ort sein und benutzen Medien als archäologisches Werkzeug.

Was genau ist daran das Architektonische?

Es geht weniger um das Technische, sondern darum, die richtigen Fragen zu stellen. Ein Beispiel: Wir hatten hunderte Bilder und Videos eines Raketeneinschlags in Gaza, bei dem Zivilisten gestorben waren. Es war aber fast unmöglich, sie exakt zeitlich und räumlich zu verorten. Nach Monaten wurde uns klar: Auf allen Bildern waren dieselben Rauchwolken zu sehen, die sich permanent verändern. Der Himmel ist sozusagen voller Uhren. Um die exakte Position der Wolken zu bestimmen, benutzten wir Techniken, die schon die Maler der Renaissance kannten. Die Information auf Bildern ist wie tausende winzige Scherben, die man zusammenfügen muss wie ein zerbrochenes antikes Tongefäss. Die Archäologie des digitalen Zeitalters.

Welche Klienten beauftragen Sie für Ihre architektonische Detektivarbeit?

Vor allem NGOs. Das heisst auch, dass wir einen Teil unserer Arbeit ehrenamtlich machen. Wir bekommen auch Anfragen

A composite of Forensic Architecture's physical and virtual reconstructions of the internet cafe in which the murder of Halit Yozgat on 6 April 2006 occurred. Bild: Forensic Architecture, 2017



von Staaten, die wir aber immer ablehnen. Wir arbeiten nur im Namen der Opfer.

Was motiviert Sie bei Ihrer Arbeit? Die Wahrheit? Die Gerechtigkeit?

Die Wahrheit ist ein Schlachtfeld, sie wird als Waffe missbraucht. Der Staat dominiert die Information auf dem Schlachtfeld, und diese Information greift in Menschenrechte ein. Meine Motivation ist der Schutz von Zivilisten. Wir tun, was wir können, aber es ist nicht viel.

Sie bezeichnen Ihre Arbeit als Counterforensics. Was ist darunter zu verstehen?

Früher war die Forensik die Arbeitsmethode der Polizei, um die Bürger zu kontrollieren und zu katalogisieren. Es galt: Der Staat muss mehr wissen als der Kriminelle. Auch heute hat der Staat das Informationsmonopol. Das heisst, wir müssen Lücken finden, um dieses Monopol zu brechen. Wir haben vielleicht weniger Daten, aber wir können unsere architektonische, künstlerische und theoretische Sensibilität einsetzen. Wir nennen das investigative Ästhetik.

Apropos Ästhetik: Ihre auf der Architekturbieniale Venedig 2016 gezeigte Rekonstruktion des Raketeneinschlags in ein Wohnhaus in Pakistan ist auf den ersten Blick beinahe schön, bevor man als Betrachter realisiert, worum es geht.

Ästhetik hat für mich nichts mit Schönheit zu tun, sondern mit Wahrnehmung. Es geht mir nicht darum, dass etwas gut aussieht. Ausserdem ist Ästhetik ein gefährlicher Begriff, die Leute denken dann, dass man sie manipuliert. Vor wenigen Tagen hat uns der deutsche CDU-Politiker Holger Bellino vorgeworfen, unsere Recherche wäre nur ein Kunstwerk von der *Documenta*. Aber das Risiko gehen wir ein. Wenn das Beweisstück ein Bild ist, arbeiten wir mit Leuten zusammen, die sich mit Bildbedeutungen auskennen.

Im Zuge des Prozesses um die rechtsextremen NSU-Morde in Deutschland haben Sie einen Tatort im Massstab 1:1 nachgebaut, um die Aussage eines V-Manns zu überprüfen.

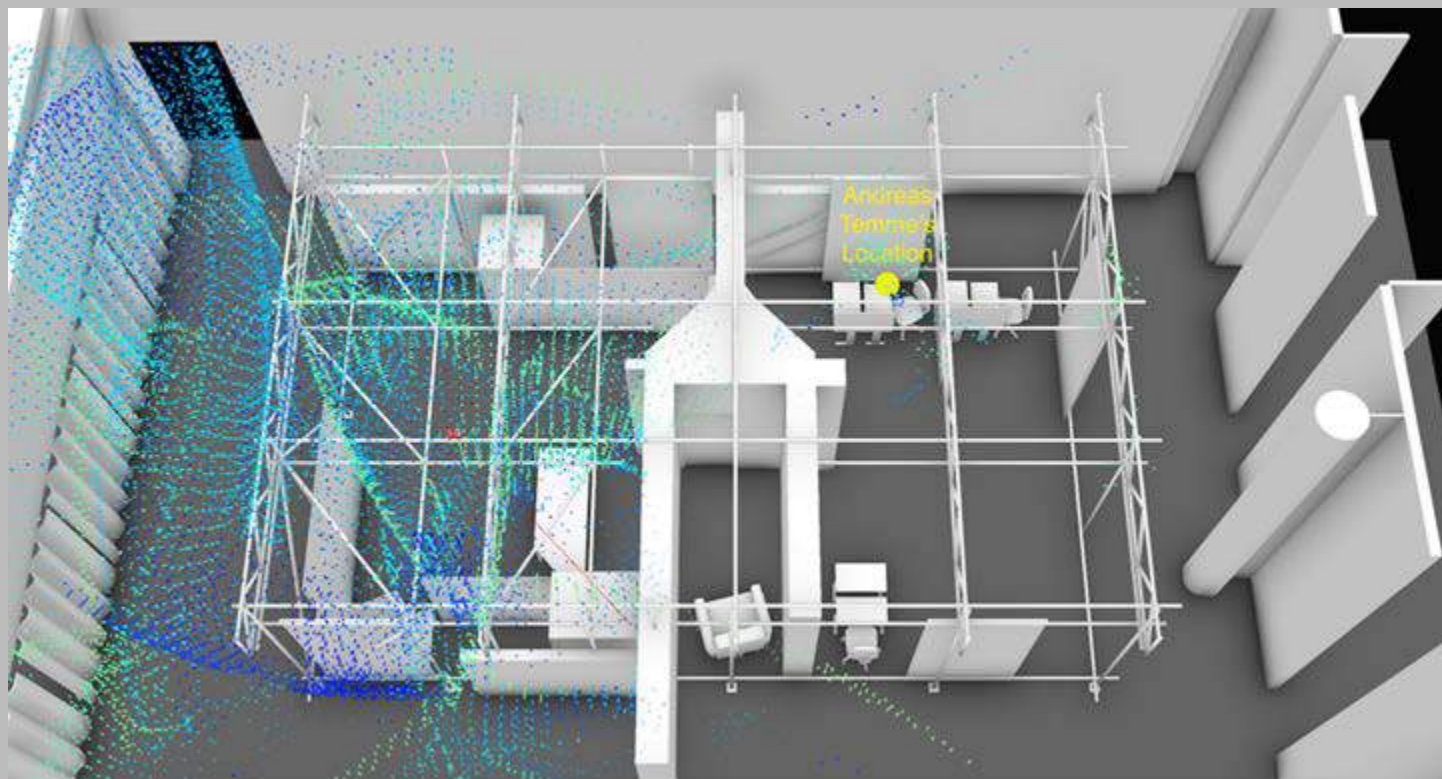
Die Polizei hat weniger gemacht als wir, sie hat den Fall völlig verbockt und wird von manchen Politikern heute noch in Schutz genommen. Mit reinen Fakten kommen wir dagegen gar nicht mehr an. Dass das in Deutschland passiert, einem Land,

das mir sehr wichtig ist, erschreckt mich wirklich. Meine Frau ist Deutsche, meine Eltern wurden in Deutschland geboren. Und ich sehe, dass die Wahrheit dort heute weniger gilt, dass die Politik mit Fake-News-Argumenten operiert. Ein ebenso bedrückendes Deutschland-Erlebnis: Letztes Jahr sollte ich in Karlsruhe den Schellingpreis für Architekturtheorie bekommen. Aber der Architekt Erich Schelling, nach dem der Preis benannt ist, war früher bei der SA und baute koloniale Projekte in der NS-Zeit. Ich halte das für eine Schande. Also habe ich den Preis abgelehnt. Die Jury hat das übrigens nicht publiziert.

Eine typische Abschlussfrage an Architekten lautet: Welches Gebäude würden Sie gerne bauen? Wenn man Sie fragt, in welchem Krisenherd Sie gerne noch tätig werden würden, klingt das eher unangemessen.

Ich würde es vorziehen, wenn meine Arbeit nicht gebraucht würde. Ich wäre lieber arbeitslos oder würde wieder als normaler Architekt arbeiten. Aber wir werden alle in unsere Zeit hineingeboren, und heute ist meine Arbeit leider wichtig. Aber es gibt ein Gebäude, das ich gerne planen würde. Wissen Sie, das Wort Forensik kommt von «Forum». Und für die Arbeit der Menschenrechte gibt es kein Forum. Ich träume davon, ein solches Forum zu bauen. Eine Architektur als Verstärker für die Debatte um die Wahrheit.

Eyal Weizman, geboren 1970 in Israel, ist Architekt, Professor für Spatial and Visual Cultures und Direktor des Centre for Research Architecture am Goldsmiths College der University of London. Seit 2011 leitet er das Projekt Forensic Architecture. Er ist Autor mehrerer Bücher, zuletzt *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*.



Simulated propagation of sound within a digital model of the internet café that was designed to mimic the exact dimensions and materials of the actual space. Bild: Forensic Architecture and Anderson Acoustics, 2017

KW
40

TEA CHI NG & LEAR NING

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 03.10., 15h00 – 15h30

S. 73 *RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!*
Magdalena Johanna Stec –
Gesang (Studierende HKB/MA
Music Performance)

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Do 04.10., 15h00 – 15h30

S. 73 *RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!*
Felix Johannes Peijnenborgh – Horn
(Studierende HKB/MA Music
Performance)

STUDIOLO 1

Do 04.10., 14h15 – 17h00

*SEMINAR ZU «TEACHING AND
LEARNING»*
Chantal Küng, Laura Pregger,
Studierende der FHNW

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Fr 05.10., 15h00 – 15h30

S. 73 *RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!*
Ursina Makiol – Akkordeon
(Studierende HKB/MA Music
Performance)

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 02.10., 18h30 – 19h15

RENDEZ-VOUS FÜR SINGLES
Anna Bähler

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 07.10., 11h00

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Anna Bähler

JOSEPH BEUYS FOR DUMMIES

NATHALIE LÖTSCHER

Die Welt der *République Géniale*, kurz und knapp interpretiert.
Tschöse zäme ist ein Selfie-Format der Dampfzentrale Bern.
Idee und Ausführung: Nathalie Lötscher

→ [Video](#)



KW
41

VERMITTLUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 10.10., 12h30
KUNST ÜBER MITTAG
Franziska Vassella

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Do 11.10., 10h00 – 12h30
Fr 12.10., 10h00 – 12h30
HERBSTFERIENKURS – KUNST
BERÜHRT (KURS FÜR KINDER
VON 6–12 J.)
SIBYLLE SCHELLING

TEACHING & LEARNING

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 09.10., 15h00 – 15h30
Mi 10.10., 15h00 – 15h30

S. 84 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Moritz Wappler – Schlagzeug
Perkussion (Studierende HKB/MA
Music Performance)

STUDIOLO 4

Fr 12.10., 10h00 – 13h00

S. 125 HKB Y-PROJEKT »ON AIR«
Valerian Maly, Studierende der HKB

POÏPOÏDROM

Fr 12.10., 14h30 – 16h00

S. 84 JAHRESTAGUNG IKG: RINGGESPRÄCH
IKG: U We Claus, Valerian Maly, Konrad
Tobler, Anna Tretter, Babeth Mondini-
Vanloo

POÏPOÏDROM / STUDIOLO

Fr 12.10., 19h00 – 21h00

S. 84 JAHRESTAGUNG IKG: ERÖFFNUNG
«KUNST AUS DEM KOFFER»
Internationales Künstlergremium

POÏPOÏDROM

Sa 13.10., 14h00 – 15h15

S. 84 JAHRESTAGUNG IKG: BERICHTE
VON MITGLIEDERN IKG: Andreas
Schmid, Ina Bierstedt, Babeth Mondini-
Vanloo, U We Claus, Maria Blondeel

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Fr Teil 1

12.10., 16h30 – 17h30

Sa Teil 2

13.10., 12h00 – 13h00

S. 86 PROTOCOLS OF THE FUTURE

Arnold Dreyblatt, Anne Steinhagen/
Peter Zumstein, Monika Brandmeier,
Gisela Kleinlein, Silke Leverkus, Eva
Maria Schön, An Seebach, Nele
Stroebe

POÏPOÏDROM

Fr 12.10., 18h00 – 19h00

So 14.10., 12h00 – 13h00

S. 88 L'IMMORTELLE MORT DU MONDE N°2

Valentine Verhaeghe, Michel Collet,
Guillaume André, André Eric Létourneau,
Michaela Wendt, Klara Schilliger, Alizia
Velázquez, Emile van Helleputte, Miao
Shuye Zhao

POÏPOÏDROM

Sa 13.10., 15h30 – 16h00

S. 21, 89 JOSEPH BEUYS: JA JA JA JA NEE NEE
NEE NEE
Dorothea Schürch

POÏPOÏDROM

Sa 13.10., 14h00 – 17h00

So 14.10., 14h00 – 16h00

S. 90 AUSSTELLUNG UND PASSAKTION
The Kingdoms of Elgaland-Vargaland

POÏPOÏDROM

Sa 13.10., 20h00 – 24h00

S. 90 THE KINGDOMS OF ELGALAND-
VARGALAND
CM von Hausswolff, Klara Lewis,
Marja-Leena Sillanpää, Graham
Lewis, Leif Elggren

EAT ART

EAT ART CORNER

Fr 12.10., 13h00 – 14h00

S. 84 ZWECKLOSE WANDERUNG
Fredie Beckmans

Fr 12.10., 19h00 – 21h00

Sa 13.10., 13h00 – 14h00
und 19h30 – 20h30

EAT ART

SO 14.10., 11h00 – 14h00

S. 84 FARE WELL BRUNCH
Fredie Beckmans

RE*HEAR*SE - PRACTICE! PRACTICE! PRACTICE!

STUDIERENDE HKB/MA MUSIC PERFORMANCE

Moritz Wappler, Student der Perkussionsabteilung der Hochschule der Künste Bern, übt – im Rahmen des Moduls *re*hear*se – üben! üben! üben!* – das Stück *Timbre – for wooden simantras* für 6 Perkussionisten von Michael Gordon. «Simantras» sind extrem obertonreiche Holzblöcke, die ihren Ursprung in der rituellen Praxis der östlichen orthodoxen Kirche haben. In der Musik von Michael Gordon verschmelzen subtile rhythmische Prozesse zu einer dichten Mixtur, die Alex Ross vom *The New Yorker* als «die Wut des Punkrock, die nervöse Brillanz des Free Jazz und die Unnachgiebigkeit der klassischen Moderne» beschreibt.

Das Modul *re*hear*se* bietet Studierenden der HKB an, öffentlich in der *République Géniale* zu üben – gegen die harte und beständige Währung von 2 ECTS-Punkten! *re*hear*se* steht für die Umbrüche, insbesondere auch für Stücke aus dem Jahr 1968 aber auch für Umbrüche künstlerischer Praxis.

Es üben: Viola Klein (Violine), Ursina Makiol (Akkordeon), Felix Johannes Peijnenborgh (Horn), Maria Fernanda Rodriguez Bernal (Bassklarinette/Gesang), Magdalena Johanna Stec (Gesang), Moritz Wappler (Schlagzeug)

→ Video
Moritz Wappler übt *Timbre – for wooden simantras* von Michael Gordon,
Video: zvg



EAT ART

FREDIE BECKMANS

Für das leibliche Wohl sorgt in der 8ten Woche der *République Géniale* EAT ARTist Fredie Beckmans aus Amsterdam. Der selbsternannte «Champignon du Monde» und Präsident des «Worstclub Mondiale» weiss nicht nur über Pilze, Palindrome und Würste Bescheid, sondern gibt sich redlich Mühe in bester dadaistischer Tradition the «worst worst artist» zu sein und uns auf eine «Zwecklose Wanderung» mitzunehmen. Dabei «pfeift er auf den Salat» ein Rezept aus der Haute-Cuisine nach Paul Bocuse.

IKG INTERNATIONALES KÜNSTLERGREMIUM

JAHRESTAGUNG 2018

Die *République Géniale* ist Gastgeberin für die dreitägige Jahrestagung des Internationalen Künstler Gremiums IKG: an die 40 Künstler beziehen das Territorium der *République Géniale* und bringen «Kunst aus dem Koffer» mit.



Impression zur Jahrestagung IKG: Kunst aus dem Koffer, 12./13.10.2018,
Fotos: Kunstmuseum Bern



Abbildungen oben und unten :
Präsentationsmaterial FIU Amsterdam / FIU-FIA Amokbach,
Fotos: Kunstmuseum Bern

Abbildung mitte:
Recherchenotizen von Anna Tretter zu Robert Filliou,
Foto: Kunstmuseum Bern





Impressionen zur Jahrestagung IKG: Kunst aus dem Koffer, 12./13.10.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Das internationale Künstlergremium, 1976 von Künstlern wie Joseph Beuys, Jochen Gerz und Klaus Staeck gegründet, setzt sich für Kunst-, Informations- und Pressefreiheit, für kulturelle Selbstbestimmung, Toleranz und kulturelle Vielfalt ein und nimmt damit eine äquivalente Rolle zum PEN Club der Schriftsteller ein. Galt es zur Gründungszeit vor allem den Eisernen Vorhang zu überwinden und die Künstlerkontakte zwischen Ost und West zu pflegen und zu fördern, so stellen sich heute neue Herausforderungen an das IKG.

→ [Programm](#)

KUNST «OUT OF THE BOX»

ERLEBNISBERICHT VON NOËL DE BUCK

Das IKG – Internationales Künstler Gremium-Treffen 2018 war wieder eine erfolgreiche Blütezeit der Kunst. Mit viel Wein und Essen um die *Eat Art* Ecke von Fredie Beckmans herum, einem Ort für informelle Treffen.

Eine grossartige Organisation seitens Valerian Maly und Klara Schilliger, und dank des wunderbaren Gastgebers, dem Kunstmuseum Bern, seinem unterstützenden technischen Personal und den Student*innen der HKB, die Beiträge und Statements der IKG-Mitglieder und Gäste für *On Air – Broadcasting for Art's Birthday*, einem Experimentalradio der *République Géniale*, sammelten.

Die Wiederholung der historischen Gründungsprotokolle der Freien Internationalen Universität (F.I.U.) *Protokolle der Zukunft / Protocols of the Future* durch Arnold Dreyblatt, die «living archives» initiiert von Anna Tretter, U We Claus und Babeth Mondini-VanLoo sowie die Interventionen von Valerian Maly, Konrad Tobler und anderen während der offenen Diskussionsrunden führten uns zurück auf den Boden der siebentausend Eichen und zurück nach Amsterdam und Amorbach in die Zeit von Joseph Beuys und liessen uns über die aktuelle Rolle von IKG und FIU neu reflektieren.

Es gab gute *Teaching & Learning*-Lesungen von Gereon Inger mit persönlichem Ansatz und eine Zeichnung von Robert Filious *Lehren und Lernen als darstellende Kunst*. Dorothea Schürchs Joseph Beuys *Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee* mit «schwarzem Schnurrbart und Clownsmund für die Wissenschaft» und ihrem Lesen live interpretiert und vorgeführt setzt das intellektuelle Verständnis der Geschichte des Sprechens auf körperlicher Ebene um.

Danke an U We Claus auch für die Morgenmeditationen an der Aare in Bern.

Aber es gab noch mehr zu sehen: Kunst «out of the box». Babeths Intervention in der *République Géniale* erübrigt alle Worte: Kunst aus dem Konzept.

In Erinnerung und inspiriert von Robert Filliou, der kleine Kunstwerke seiner Freunde in seinem Hut ausstellte, veranlasste Maria Blondeel, die Wandergalerie von Robert Filliou in eine Wandergalerie auf dem iPhone zu aktualisieren. Es handelt sich um mehr als dreissig farbige Bilder, die von den Kolleg*innen auf den früheren Jahrestagungen der IKG gemacht wurden, diese hervorzuholen, um aus dem Virtuellen heraus ein mobiles Gesamtkunstwerk zu erstellen.

Ein Klangmoment von Valerian Maly, erinnert und ehrt anstelle einer Schweigeminute den am 12. Oktober verstorbenen japanischen Komponisten Takehisa Kosugi, brachte eine unerwartete Repräsentation seines Werkes *Micro 1*. Ein Zufallstreffen eines Mikrofons und eines Stücks Plastik, das ein wunderbares Gespräch über raschelnde Zufallsgeräusche erzeugte. Im verselbständigten Entwickeln der Plastikfolie war ein kleines «elektrisches» Knistergeräusch noch lange nach der «Aktion» zu hören. Der Klang des Augenblicks, wie 3' 44". Kunst aus dem Moment heraus.

Maria Blondeels «zeitverzögerte» *Sunlight For Sound Pillow* Performance fand eine sehr gute Gelegenheit, das in Bedburg-Hau aufgenommene Licht durch alle theoretischen Lesungen zu hören. Kunst aus dem Ephemereren heraus.

Gereon Ingers Inszenierung der Stempel Präsentation zu Robert Filliou und die Möglichkeit erweiternd dazu selbst Instant-Kartoffelstempel, nach einer Idee von U We Claus und Anna Tretter, vor Ort zu gestalten – inspirierte viele Menschen, ihren eigenen Stempel zu schneiden, um ihre Botschaft auf einer Leinwand mitzuteilen. Kunst aus der Hand und aus dem Messer. Unser Spaziergang zum Wasser, zur Wasserlinie, ein schlichter Spaziergang mit Papierfernglas von Fredie Beckmans ausgestattet, zur Jungfrau Maria-Bühne hin mit Weihwasser aus Lourdes, – Bloody / Virgin Mary – (Kunst) aus der Flasche. Fredie ernährte jeden Tag die Menge im Jahr 2018 n. Chr. mit zwei ..., sieben Arten, Kürbisse zu servieren mit vielen Farben und exotischen Zutaten und gramte die Muskatnuss (Art) aus der Tasche.

Und als (a) Cold Mountain Robert Filliou, *L'Immortelle Mort du Monde*, trifft, lag der Geist von Robert Filliou in der Luft. Das war wirklich herausragend. Kunst ausser Kontrolle.

Wir brauchen mehr davon.

Wir wollen mehr davon.

Foto: Kunstmuseum Bern



PROTOCOLS OF THE FUTURE

ARNOLD DREYBLATT, ANNE STEINHAGEN/PETER ZUMSTEIN, MONIKA BRANDMEIER, GISELA KLEINLEIN, SILKE LEVERKÜHNE, EVA MARIA SCHÖN, AN SEEBACH, NELE STROEBEL



Arnold Dreyblatt, *Protocols of the Future*, 12./13.10.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Protocols of the Future ist eine szenische Lese-Performance von Arnold Dreyblatt mit den Gründungsprotokollen der von Joseph Beuys, Klaus Staeck und Heinrich Böll in den 1970er Jahren initiierten «Freien internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung / Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research». Der Geist der F.I.U. wurde von verschiedenen Personen und Gruppen aufgegriffen und fortgeführt. Als Alternative zu den bestehenden Kunstakademien wurde sie jedoch nie vollständig umgesetzt. Ausgewählte historische Sitzungen der meist männlichen Initiatoren und Mitglieder des gemeinnützigen Trägervereins der F.I.U. werden in der *République Géniale* von Künstlerinnen des Internationalen Künstler Gremiums (I.K.G.) und einem Schauspieler nachgestellt.

Zitate aus den F.I.U.-Protokollen bilden eine grossformatige Textinstallation auf der *Poipoidrom*-Plattform.

Projekttassistentin: Anne Steinhagen, Erzähler: Peter Zumstein
Leserinnen IKG: Monika Brandmeier, Gisela Kleinlein, Silke Leverkühne, Eva Maria Schön, An Seebach, Nele Ströbel
Grafik: Dirk Lebahn
Herzlichen Dank an: Klaus Staeck

KOLLISIONEN VON SINN UND ZEIT. INTERVIEW MIT ARNOLD DREYBLATT

*Der amerikanische Künstler und Komponist Arnold Dreyblatt (*1953, New York) lebt seit 1984 in Deutschland und lehrt Medienkunst an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel. In der République Géniale zeigt er Protocols of the Future, eine szenische Lesung der Gründungsprotokolle der Free International University, einer Initiative von Joseph Beuys, Klaus Staeck, Heinrich Böll, Georg Meistermann und Willi Bongart aus den 1970er Jahren. Meret Arnold hat im Vorfeld mit Arnold Dreyblatt gesprochen.*

Meret Arnold: Du reanimierst in *Protocols of the Future* das Gedankengut der Free International University. Was interessiert dich an der F.I.U.?

Arnold Dreyblatt: Mein Interesse an der F.I.U. geht zurück auf meine langjährige Beschäftigung mit dem Black Mountain College. Mich interessieren alternative Initiativen in der Kunstausbildung, auch weil ich selber unterrichtete. Es stellen sich immer wieder die gleichen Fragen: Kann man Kunst überhaupt lehren? Was für eine Institution soll eine Kunstakademie sein?

Wie kamst du zu den Protokollen des Trägervereins der F.I.U.?

Bei einem Besuch des Heinrich-Böll-Archivs in Köln entdeckte ich das Manifest zur F.I.U. Ich war sehr erstaunt, dass Böll das verfasst hatte. Und wenig später kam ich ins Gespräch mit Klaus Staeck, der mir darauf die bisher unveröffentlichten Kopien der Originalprotokolle aus seinem persönlichen Archiv schickte. Da fing die Arbeit an.

Du hast aus den Protokollen ein Skript verfasst. Wie bist du dabei vorgegangen?

Die Sitzungen sind als Drehbuch interessant. Deshalb blieben wir möglichst nah am Text. Wir wählten die wichtigsten Sitzungen aus und schrieben diese in die Ich-Form um. Ausserdem haben wir eine Erzählstimme eingeführt, welche die bürokratischen Stellen liest oder Diskussionen zusammenfasst.

Die Teilnehmer dieser Sitzungen waren hauptsächlich männlich. In deiner Inszenierung werden abgesehen von der Erzählstimme alle Texte von Schauspielerinnen gelesen. Willst du damit eine kritische Distanz aufbauen?

Ja, es geht um Verfremdung, aber auch um einen Kommentar. Die Initiatoren hatten grosse (männliche) Egos. Eva Beuys, die Frau von Joseph Beuys, spricht insgesamt nur etwa zwei Sätze. In der Lesung wechseln die Schauspielerinnen die Rollen immer wieder, und jede liest sicher einmal Beuys. [Lacht] Ich bin gespannt was passiert, wenn Frauen diese Texte lesen.

Gerade auch, weil die Sprache eher schwer ist...

Ja genau. Es sind Proklamationen, Manifestationen. Die sind sich alle so sicher! Erst gegen Schluss taucht Rudi Dutschke auf, der sagt: Ich weiss noch nicht, was ich finden soll. Bei den anderen kommt diese Unsicherheit gar nie auf. Und trotzdem wurde die Idee nicht umgesetzt. Klaus Staeck und Heinrich Böll waren irgendwann ziemlich frustriert, weil die Diskussion endlos weiterzugehen schien, ohne konkret zu werden. Staeck fand sogar ein Gebäude, aber Beuys war nicht daran interessiert.

Es blieb Utopie.

Ja, aber auch wenn es historisches Material ist, das eine Utopie beschreibt, wollte ich das Gewicht auf die Zukunft legen. Zwischen den vielen aufgeblasenen Worten finden sich radikale, revolutionäre Gedanken. Und immer diese Spannung: Was wollen wir?

Zur szenischen Lesung gibt es eine Textinstallation. Was zeigst du da?

Ich habe mich gefragt, was ich für Assoziationen zu dem Projekt habe und wie ich diese visuell umsetze. Da es um politische Fragen geht, haben wir uns für Plakate entschieden, die wir auf der Plattform verteilen. Sie enthalten neonfarbige Zitate aus dem Manifest und den Protokollen. Wir haben Begriffe und Sätze ausgewählt, bei denen wir auch heute finden: Das brauchen wir!

Werden die «Protocols of the Future» Protokolle für die Zukunft?

In meinen Installationen und performativen Arbeiten mit Archivalien geht es mir darum, die schlummernden Daten zu visualisieren oder erklingen zu lassen und dabei in neue Zusammenhänge zu überführen. Ich gebe ihnen ein anderes Leben und schaue, was passiert. Dabei kollidieren Fragmente, Sinn und Zeiten – das finde ich unglaublich wichtig.

PROTOCOLS OF THE FUTURE – EIN ERLEBNISBERICHT

SIBYLLE OMLIN, AUTORIN, CO-KURATORIN BONE PERFORMANCE ART FESTIVAL BERN

«Es müssen Dinge gedacht und gemacht werden die etwas Neues für die Zukunft bringen.» «Risiko der Freiheit.» «Wie der Mensch aus eigenen Kräften die Welt bestimmen kann.» Solche Sätze liegen auf den Plakaten, welche die Bühne im Ausstellungsraum von *République Géniale* im Kunstmuseum Bern bedeckten. Die Künstlerin Monika Brandmeier setzt sich an ihren Tisch und legt ihre Papiere vor sich hin. Die anderen Lesenden betreten ebenfalls die Bühne und richten sich ein. Wir nehmen Platz im Publikumsraum... Die Lesung beginnt.

Die Quellen zu der Leseperformance *Protocols of the Future*, komponiert vom Berliner Künstler Arnold Dreyblatt, stammen aus der Geschichte der F.I.U. Free International University – Freie Internationale Universität. Die Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung war ein Projekt der 1970er Jahre, initiiert von Joseph Beuys, Heinrich Böll, Klaus Staeck, Willi Bongard und vielen anderen. Die Gruppe von Kunstschaaffenden – Frauen waren nur zwei dabei, darunter Eva Beuys – versuchte über 15 Jahre hinweg ein solches Schulprojekt im Raum Düsseldorf Köln auf die Beine zu stellen. Es bildete sich um den Gründungsrektor Joseph Beuys eine Gruppe, um diese Institution und ihre Lehrangebote zu entwickeln: Workshops, Tagungen, Ausstellungen, Publikationen, sozioökonomische Modelle, Gesetzestexte. Der F.I.U. wurden verschiedene Raumangebote im Raum Düsseldorf und Köln gemacht; sie wurden geprüft und verworfen. Stiftungen boten Finanzierungen an. Vieles wurde von der F.I.U. abgelehnt, wenigstens nur realisiert, darunter die Teilnahme und Ausrichtung der F.I.U. durch Joseph Beuys an der documenta 6 / 1977 in Kassel und das Schreiben eines Manifestes.

Am Freitag und Samstag, 12./13. Oktober 2018 sassen im Kunstmuseum Bern also sieben Frauen und ein Mann auf dem Podest, die Ereignisse aus den F.I.U.-Sitzungsprotokollen vorlasen. Der Mann – ein Schauspieler – hatte die Rolle des Erzählers, die Frauen verkündeten die Ideen und Besprechungen

Arnold Dreyblatt, *Protocols of the Future*, 12./13.10.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern

der Männer, welche die Versuche der Einrichtung dieser interdisziplinären Bildungsanstalt nacherleben lassen.

Das Stimmengeflecht aus den Protokollen im Zeitraum von 1973 bis 1977 gibt die gesellschaftlichen Vorstellungen zu Bildung für eine breite Bevölkerung (Joseph Beuys: Volkspädagogik), zu Freiheit und Entstaatlichung der Bildungsmodelle und vor allem die basisdemokratischen Diskussionen der Gruppe um die F.I.U. wieder. Freiheit und Autonomie, Zusammenarbeit und das Überschreiten von Disziplinen waren grosse Themen an den Sitzungen. Der Staat hätte bezahlen dürfen, aber nicht mitbestimmen. Frauen und Männer waren Mitglieder, geredet hatten vor allem die Männer. Ab und zu wird etwas erreicht, beispielsweise die Gründung der F.I.U.-Gruppe in Amsterdam um Jacobus Kloppenburg.

→ <http://www.fiuamsterdam.com>



Arnold Dreyblatt hat für seine Lese-Performance *Protocols of the Future* im Berner Kunstmuseum von Klaus Staeck die Protokolle zu den Sitzungen der F.I.U. erhalten. Dreyblatt arbeitet in seiner künstlerischen Arbeit permanent mit gefundenen und/oder ihm übergebenen historischen Dokumenten, welche Fragen zur Datenerhebung und Datensicherung zu bestimmten gesellschaftlichen Strukturen, Ereignissen und Bevölkerungsgruppen stellen. Es werden alltägliche gesellschaftsgeschichtliche und kulturelle Praxen in seinen Installationen und Lese Performances befragt. Der Anteil von Bildung und Vermittlung ist in seiner künstlerischen Arbeit seit den 1990er Jahren präsent.

→ <http://www.dreyblatt.net>

Der Künstler bringt die ihm übergebenen Dokumente am Ausstellungsort in eine entsprechende Ausstellungsform, die oft archivarische Einrichtungen zum Thema macht (Vitrinen, Regale, Fichen, Plakate, Kartonschachteln, digitale Archivelemente wie Datenbanken, Apps). Ein zentrales Element in Dreyblatts Arbeit ist die (Wieder-) Aufführung von solchen Quellen im öffentlichen Raum und somit eine Verlebendigung von gesellschaftspolitischen Dokumenten und ihren historischen Spuren.

Der Kontakt zur IKG (Internationales Künstler Gremium, sic!), das Dreyblatts *Protocols of the Future* in seine Jahresversammlung 2018 in Bern aufnahm, entstand durch die Tatsache, dass einige ihrer Kunstschaaffenden auch Teilnehmer an den F.I.U.-Sitzungen waren. Die IKG ist wie die F.I.U. eine Institution aus den frühen 1970er Jahren: 1976 von Künstlern Joseph Beuys, Jochen Gerz, Klaus Staeck u.a. gegründet, setzt sich die IKG bis heute für Kunst-, Informations- und Pressefreiheit, Toleranz und kulturelle Vielfalt ein und nimmt damit eine äquivalente Rolle zum PEN-Club der Schriftsteller ein. Galt es zur Gründungszeit vor allem Künstlerkontakte zwischen Ost und West zu pflegen und zu fördern, stellen sich heute neue kulturpolitische Herausforderungen an das IKG.

Die sieben weiblichen Stimmen an der Lesung von *Protocols of the Future* sind alles IKG-Mitglieder. Ich erhalte während der Performance eine Visitenkarte eines weiblichen Vorstandsmitgliedes zugesteckt: office IKG. Neben mir sitzt Lisa, auch ein Mitglied. Im Publikum entdeckte ich Lucy, eine langjährige Kollegin aus der Kunst- und Museumsszene in der Schweiz. Lucy ist Mitglied der IKG. Viele Frauen. Und IKG bedeutet bis heute ‚Künstler Gremium‘ und engagiert sich für kulturelle Selbstbestimmung und die Gleichstellung

der Geschlechter. Hm... Für den Künstler Arnold Dreyblatt war dies ein Umstand, nur Frauen aus dem IKG für die Lese-Performance zu wählen. Sie geben den historischen Zitaten der Männer aus den 1970er Jahren eine Stimme, ein Gesicht, einen Körper. Hm...

Kreise schliessen sich. Neue und alte Themen, Erinnerungen und vor allem Hoffnungen für die Zukunft verschränken sich. Auch darüber sollte man nachdenken. Was wird aufgenommen und wie wird es aufgenommen?



Arnold Dreyblatt, *Protocols of the Future*, 12./13.10.2018,
Foto: Kunstmuseum Bern

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE (N°2)

VALENTINE VERHAEGHE, MICHEL COLLET, GUILLAUME ANDRÉ, ANDRÉ ERIC LÉTOURNEAU, MICHAELA WENDT, KLARA SCHILLIGER, ALIZIA VELÀZQUEZ, EMILE VAN HELLEPUTTE, MIAO SHUYE ZHAO

Die Erarbeitung des «Auto-Theaters» *L'Immortelle Mort du Monde* von Robert Filliou im Sinne eines «living archive» aus dem Jahr 1960 kommt in eine zweite Phase mit erweitertem Team. Dieses «selbstspielende Theater» ist ein Vehikel, das zufallsgeniert in nicht voraussehbare Richtungen lenkt und keinerlei vorbestimmte Erwartungen erfüllt.

Robert Filliou widmete *L'Immortelle Mort du Monde* widme-

te seinem Freund, dem Künstler Daniel Spoerri. Zu Grunde liegt eine schachbrettartige Spielanweisung für zehn Künstler*innen, Musiker*innen, Tänzer*innen, Literat*innen und Zirkus-Artist*innen, die sich zufallsbestimmt durch verschiedene emotionelle Zustände existentiellen Fragen stellen: Warum bin ich hier? Ich bin hier, weil...

WHEN (A) COLD MOUNTAIN MEETS ROBERT FILLIOU IN BERN IN 2018

UN COLLECTIF, DES CO-RÉGISSEURS DISRUPTIFS ET D'AUTRES ÉLÉMENTS POUR «L'IMMORTELLE MORT DU MONDE»

Un témoignage par Noël De Buck

J'ai eu l'honneur et le bonheur d'être témoin de deux interprétations de la performance de la même pièce *L'Immortelle Mort du Monde* de Robert Filliou au Kunstmuseum à Bern, dans le cadre de la *République Géniale* pendant les journées de la réunion annuelle de IKG*.

Est-ce que le bonheur de voir deux interprétations avec un intervalle de quinze heures (!!!) de la même pièce la rend plus intéressante? Oui, absolument!

D'abord parce qu'on se rend compte de la complexité du cadre proposé par Robert Filliou. Ce cadre semble très strict et pourtant il n'est jamais rigide. Au contraire, les paramètres, les règles du jeu (oui, c'est un jeu que propose Robert Filliou), ouvrent des perspectives pour plus de lucidité et d'absurdité, une qualité Dada et Fluxus, que je n'aurais pas pu imaginer en lisant les instructions de la pièce.

Les instructions exigent une énorme audace pour aborder la performance, comme une action qui obligatoirement se produit dans l'instant même, à grande vitesse. Une improvisation permanente mais portée simultanément par une logique mathématique, un calcul, exigés pour maîtriser les règles du jeu. Celles-ci décident entre autres du texte dit par les artistes qui varie en fonction du personnage à côté de soi.

De plus, des cartes avec de simples débuts de phrases conditionnent, pour la commenter, la proposition donnée qui est en jeu; les couleurs portées par les acteurs indiquent leurs caractères; les indices musicaux, les dés jetés et les billets de dollars tirés au sort illustrent le hasard. Ces éléments sont tous des co-réisseurs disruptifs autant que les acteurs, dans l'esprit de Robert Filliou. Néanmoins «un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (Stéphane Mallarmé).

C'est surprenant, mais on n'a jamais l'impression que les acteurs sont en train de calculer; par contre, le déroulement du jeu des mots qui jaillissent du rythme du (non)texte, plein de contradictions, par la manière de confronter chaque boutade à son contraire et nuancant toute «vérité» replacée entre deux extrêmes, relativise les propositions, par l'absurde et la non-validité, cela jusqu'au bout.

Est-ce qu'il faut savoir tout ça pour «comprendre» la pièce? Non, mais cela donne accès à l'originalité du concept, la liberté et la réinvention permanente qu'exigent les instructions proposées par Robert Filliou.

Est-ce que le bonheur de voir deux interprétations de la même pièce rend le concept et la pièce plus intéressante? Oui, absolument! J'ai vu deux représentations complètement différentes, mais vraiment autres, tout en respectant néanmoins les paramètres donnés par l'auteur. La pièce s'auto-développe en jouant, sans perspective, mais dans un respect total de la liberté et du hasard de la réinvention, de la recreation. Comment une rigidité peut-elle ouvrir à une liberté quasi totale, dans la manière de jouer et dans le déroulement d'un texte quasi non-existant. Démontrant que les contradictions apparentes au sein de la structure et du protocole et une élaboration performative ne s'excluent pas, mais au contraire se rencontrent. Cela montre le génie et la générosité de Robert Filliou, mais encore le hasard dans la vie, le monde... en employant des mots simples pour dire de grandes choses.

Le groupe ajoute quelques chose, c'est une équipe internationale, et c'est donc une performance multi-linguistique, sous la coordination de Valentine Verhaeghe... et toute cette équipe est formée ad hoc, ce qui renforce une universalité charmante et constructive qui fait souvent rire ou au moins sourire par la qualité du jeu – le plaisir de jouer, des jeux avec les mots, des actions là où les mots ne pourraient rien ajouter et le bonheur d'en être un témoin privilégié.



Performance au Kunstmuseum Bern avec Guillaume André, Michel Collet, André Éric Létourneau, Stanislas Pili, Klara Schilliger, Alicia Velázquez, Valentine Verhaeghe, Michaela Wendt, Miao Shuye Zhao. Octobre 2018. Par le Collectif Montagne Froide : <https://www.montagnefroide.org/>

* IKG : Internationales Künstler Gremium – International Artists Forum. → www.ikg-art.org

JOSEPH BEUYS: JA JA JA JA NEE NEE NEE NEE

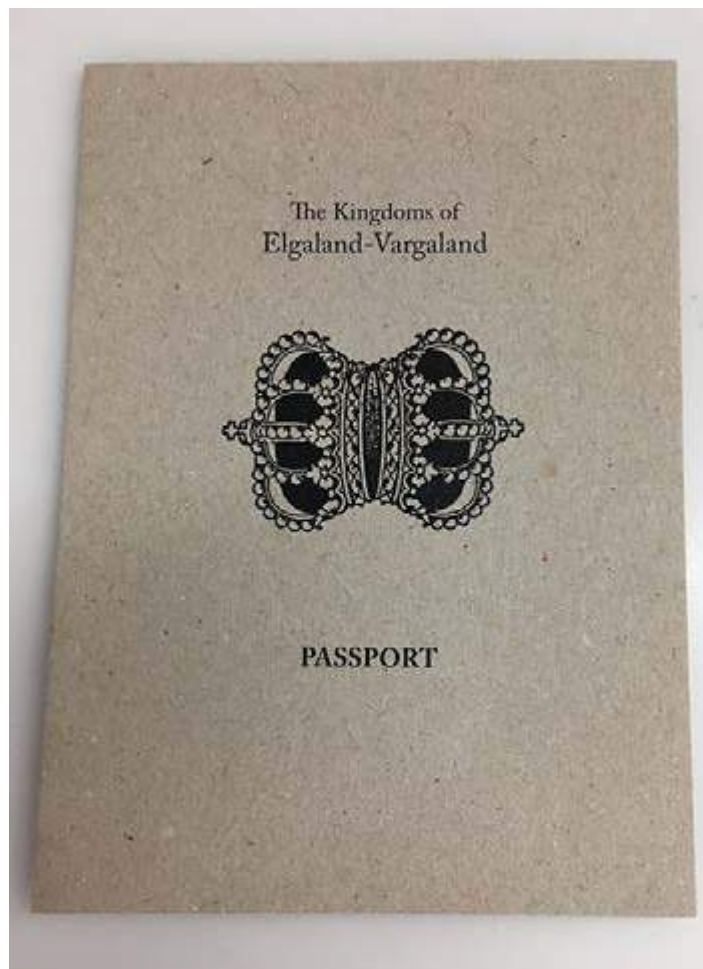
DOROTHEA SCHÜRCH

Nachdem das «Ja» schon am 19. August performt wurde, bringt Dorothea Schürch in ihrem Audio-Scoring von Joseph Beuys' legendärer Tonband-Performance «Ja ja ja ja Nee nee nee nee nee» aus dem Jahre 1968 dieses Mal das «Nee» mit. Am 1. November wird das «Ja» und das «Nee» anlässlich des PANCH-Symposiums *Archive des Ephemereren* dann zusammengeführt.

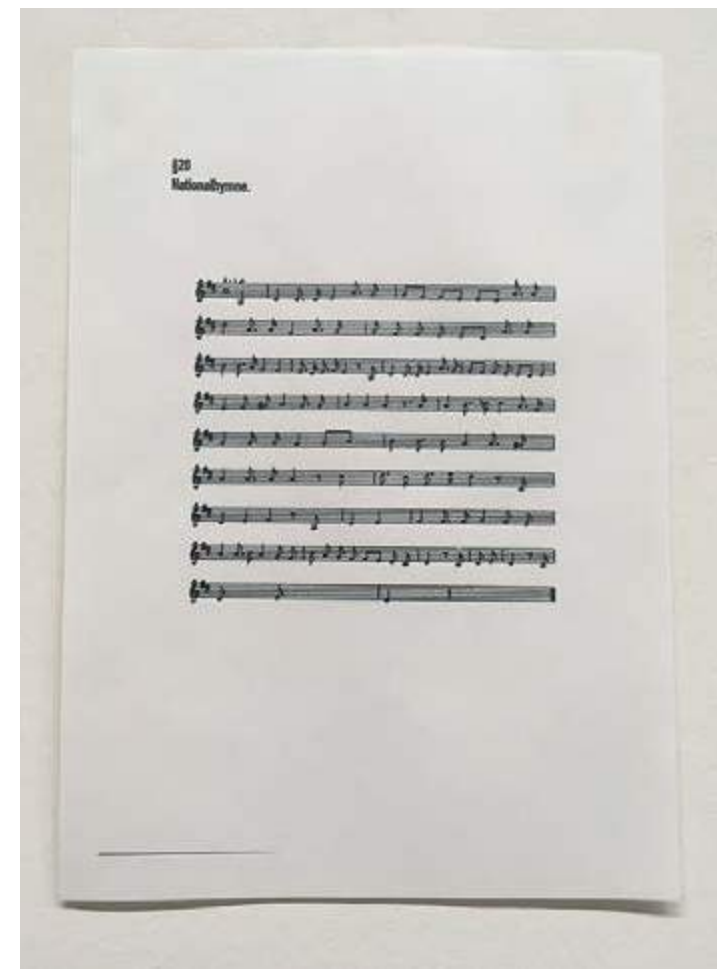
Valentine Verhaeghe und Gäste, *L'Immortelle Mort du Monde (n°2)*, 12.10.2018, Foto: Kunstmuseum Bern



Das Passbüro am Nachmittag des 14. Oktober, Foto: Roger Ziegler



Der Pass von Elgaland-Vargaland, Foto: Roger Ziegler



Die Nationalhymne, Foto: Roger Ziegler

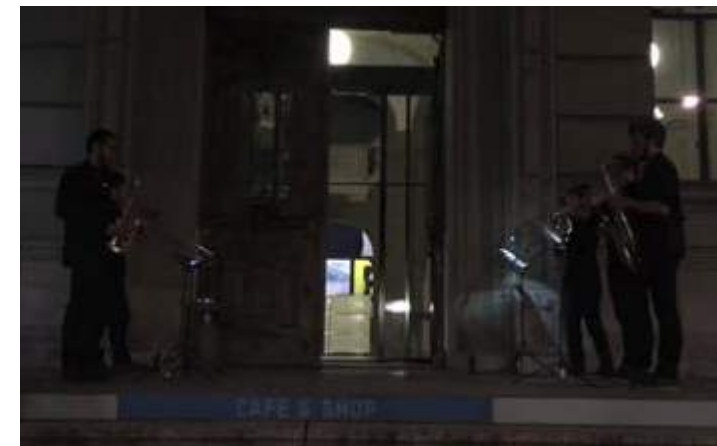
THE KINGDOMS OF ELGALAND-VARGALAND

CM VON HAUSSWOLFF, KLARA LEWIS, MARJA-LEENA SILLANPÄÄ, GRAHAM LEWIS, LEIF ELGGREN

Carl Michael von Hausswolff und Leif Elggren, beide aus Schweden, sind seit den frühen 1980-er Jahren musikalisch tätig und gelten als Urgesteine der skandinavischen Noise- und Sound Art-Szene. Sie gründeten 1992 den fiktiven Staat Elgaland-Vargaland, für den wohl nicht zuletzt auch die Künstlergruppe Neue Slowenische Kunst Pate gestanden hat,

die ihr Kollektiv ebenfalls zur etwa gleichen Zeit in einen virtuellen Staat umgewandelt hat.

Die beiden Staatsoberhäupter King Michael I und King Leif I führen The Kingdoms Of Elgaland-Vargaland seither als virtuelles Territorium, welches sich per Definition in sämtlichen Grenzgebieten zwischen allen Ländern der Erde befindet. Elgaland-Vargaland hat eine eigene Nationalhymne, stellt Pässe aus und hat sich bei den Vereinten Nationen für eine offizielle Mitgliedschaft beworben. Die Staatsbürgerschaft kann in den jeweiligen temporären Konsulaten (am Wochenende des 13. und 14. Oktober im Kunstmuseum Bern) beantragt werden, Pässe werden nach einer vorgängigen moderaten Prüfung direkt ausgestellt. Elgaland-Vargaland hat bereits mehr Staatsbürger*innen als der Vatikan.



→ Video

CM von Hausswolff, Klara Lewis, Marja-Leena Sillanpää, Graham Lewis, Leif Elggren, *The Kingdoms of Elgaland-Vargaland*, Ausstellung, Passaktion, Konzert, 13.10.2018, Video: Roger Ziegler



Der traditionelle Königsuchen, Foto: Roger Ziegler

§15 der Verfassung von Elgaland-Vargaland
Die Botschaften und Konsulate des Staates Elgaland-Vargaland sind vorübergehende Territorien, die Trost und Mut spenden und Mitbürgern eine Zuflucht bieten.

§16 der Verfassung von Elgaland-Vargaland
Jeder Bürger hat das Recht: a) frei über seine Existenz zu verfügen. b) sich frei in allen Territorien aufzuhalten. c) sich in allen Territorien niederzulassen. d) auf sein Ideal. e) sich innerhalb der hierarchischen Ordnung frei zu bewegen. f) auf alles und noch viel mehr. g) auf zwischendrin. h) auf nichts und weniger als nichts. i) den Mund zu voll zu nehmen. j) die Verfassung zum Nutzen von Staat und Bürgern zu interpretieren. k) auf einen Pass. l) auf doppelte Staatsbürgerschaft. m) den Staat Elgaland-Vargaland zu verteidigen und auszudehnen. n) hinauszugehen und sich zu mehren. o) seine eigene Religion auszuüben. p) auf ewiges Leben.

König Michael I und König Leif I hatten sich während den zwei Tagen, an denen die *République Géniale* vom Gast-Territorium Elgaland-Vargaland okkupiert wurde, ein Passbüro eingerichtet, welches mit Hilfe von Marja-Leena Sillanpää betrieben wurde und einigen Schweizer Bürger*innen die Möglichkeit einer Doppelbürger*innenschaft ermöglicht. Zur Belustigung des Volkes spielten sie in den Abendstunden, unterstützt von Graham Lewis (Bassist der Post Punk-Veteranen Wire) und dessen Tochter Klara Lewis, Konzerte auf der Plattform des *Pöipöidroms*. Zum Empfang der Gäste gaben junge Berner Blechbläser*innen vor den Toren die Nationalhymne zum Besten.

§22 der Verfassung von Elgaland-Vargaland
Der Wahlspruch lautet: «Es gibt eine Kugel für jeden König.»

§23 der Verfassung von Elgaland-Vargaland
Nationalfeiertag ist der 27. Mai und Königstag ist der 14. Oktober.

Der Zufall wollte es, dass der Besuch der königlichen Delegation auf einen der beiden staatlichen Feiertage fiel. Zu diesem freudigen Anlass hat eine frischgebackene Staatsbürgerin den traditionellen königlichen Cake hergestellt. Im Gegensatz zum Nationalgericht ist – abgesehen vom Dekor – die Rezeptur hierzu völlig frei.

§34 der Verfassung von Elgaland-Vargaland
Das Nationalgericht des Staates Elgaland-Vargaland ist Pasta mit Sonnenblumenöl, Tomatenketchup, zerdrücktem Knoblauch und Basilikum.

Text: Roger Ziegler



CM von Hausswolff, Klara Lewis, Marja-Leena Sillanpää, Graham Lewis, Leif Elggren, *The Kingdoms of Elgaland-Vargaland*, 13.10.2018, Fotos: Sabine Burger





CM von Hausswolff, Klara Lewis, Marja-Leena Sillanpää, Graham Lewis, Leif Elggren, *The Kingdoms of Elgaland-Vargaland*, 13.10.2018, Fotos: Sabine Burger



RELAX «A WORD A DAY TO BE WIPED AWAY»

EIN INTERVIEW VON KATHLEEN BÜHLER MIT RELAX
(CHIARENZA & HAUSER & CO), 18.10.2018

Kathleen Bühler: Was ist der Hintergrund von eurer Installation *a word a day to be wiped away*?

RELAX: Die Lust an der Sprache ist etwas, was wir teilen. Die Macht der Sprache zeigt sich überall. Sprache ist unsere ständige Begleiterin in unserer künstlerischen Praxis. *a word a day* hat sich aus unserem Vergnügen ergeben, eigenmächtig mit Alltagssprache umzugehen. Dazu gehört auch die Kehrseite: die als missbräuchlich empfundene Verwendung von Sprache; oder die wacklige Utopie, sich einen Handlungsraum zu eröffnen im Umgang mit dem, was bei der Verwendung von Sprache irritiert und sogar zu schweren Verletzungen führen kann.

Wann und in welchem Kontext habt ihr das Werk entwickelt?

Das Ganze hat begonnen mit einem Motor und einem Putzlappen. Der von einem Motor hin- und herbewegte Putzlappen war von uns «beauftragt», das Wort EVALUATION aus dem globalen Wortschatz auszulöschen. Das Wort hatten wir mit dunkelroter Kreide auf eine Wand geschrieben. Das war 2012 für die Ausstellung: *Offside Effect. Academy as Exhibition*, im Center of Contemporary Art an der 1. Tbilisi Triennale in Georgien. Zur Triennale eingeladen waren Künstler*innen, die sich in unabhängigen Strukturen und Kunstschulen mit Bildung und Wissen auseinandersetzen. Wir haben mit einem vielköpfigen USE-Team aus dem Umfeld der F+F Schule für Kunst und Design teilgenommen. USE steht für Gebrauch und zugleich für Unexpected Side Effects (unerwartete Nebeneffekte). Zusammen haben wir eine Installation eingerichtet, die zugleich Ausstellungs-, Studien-, Arbeits- und Diskussionsraum war. Der ganze Bildungsbereich und damit auch die Kunstausbildungen sind in den letzten Jahren stark unter Druck gekommen; zunächst war Standardisierungsdruck, dann Legitimitationsdruck: also weg mit dem, was zu viel Zeit vergeudet und zuviel kostet. Damit dieser Druck aufgebaut werden konnte, brauchte es Messinstrumente. Seither wird jede*r und alles evaluiert. EVALUATION wie wir es als auszulöschendes Wort in Tbilisi eingesetzt haben, macht Echo auf diese Politik des New



RELAX (chiarenza & hauser & co), *a word a day to be wiped away*, Installation bestehend aus Wörtern, Putzlappen, Wischmaschinen, Sitzen, Spiegeln und einer «Bibliothek der gelöschten Wörter», Foto: Dominique Uldry

Public Managements, das seit Anfang der 1990er Jahre Europa neu formatiert hat.

Nach dieser ersten Erfahrung mit dem Wort EVALUATION hat uns zu interessieren begonnen, wie andere mit solchen und anderen Wörtern umgehen, die für sie problematisch sind. Und welche Wörter bei anderen Leuten jene Reaktionen auslösen, die sie dazu veranlassen, diese Wörter spielerisch auszulöschen, sie zu umgehen oder ihre Verwendung sogar ganz zu vermeiden. So haben wir begonnen, Wörter zu sammeln, die Leute aus ihrem Wortschatz löschen wollen. Im Vordergrund steht dabei für uns das Gespräch mit Leuten, die wir persönlich kennen, oder die wir auf der Strasse oder sonstwo antreffen oder die Teil eines Betriebes sind, der uns interessiert, weil er sich an einer der vielen Schnittstellen von gesellschaftlichem Wandel befindet, der sich auch in der Sprache niederschlägt.

Wo und wann wurde es schon gezeigt?

Es brauchte dazu einen Auslöser. Dieser wurde durch einen Ministerpräsidenten gegeben, welcher der Korruption verdächtigt war und die Macht hatte, kurzzeitig den Zugang seines Landes zum ganzen Spektrum der Social Media inklusive Youtube zu sperren, um die Verbreitung weiterer Gerüchte und allfälliger Fakten zu unterbinden. Zugleich hat er nichts unversucht gelassen, um über die ihm treu ergebenen Kommunikationskanäle seine vermuteten Feinde anzuschwärzen und sich als Opfer einer Verschwörung darzustellen. Unsere Frage war sofort: und was, wenn die von der Sperre und teils von Drohungen betroffenen Leute auf der Meinungsfreiheit beharren und sich dazu ermächtigen, selber zu entscheiden, was gesagt und wie es verbreitet werden soll und was nicht? Dieser Auslöser hat uns dazu bewegt, Wörter auch unter dem Gesichtspunkt zu sammeln, dass wir diese anschliessend öffentlich in einer Ausstellung auslöschen. Das erste Mal haben wir dies dann 2014 an der 5. Sinop



RELAX (chiarenza & hauser & co), *a word a day to be wiped away*, Installation bestehend aus Wörtern, Putzlappen, Wischmaschinen, Sitzen, Spiegeln und einer «Bibliothek der gelöschten Wörter», Foto: Dominique Uldry

Biennale in der Türkei getan. Mithilfe eines Kalenders haben wir für jeden Tag der Ausstellung ein zu löschendes Wort bestimmt. Ein von einem Motor betriebener Lappen hat dann täglich von morgens bis abends das jeweils an die Wand angebrachte Wort bis zur Unkenntlichkeit verschmiert und langsam abgetragen. Als wir 2015 vom CCA in Tbilisi, das auch eine Kunstschule ist, diesmal zu einer Einzelausstellung eingeladen wurden, haben wir eine Neuauflage des Projektes durchgeführt. Der Unterschied war, dass die an die Wand geschriebenen Wörter diesmal von den Besucher*innen von Hand mithilfe von Lappen ausgelöscht wurden. Für beide Projekte haben wir Leute getroffen und kennengelernt, die studieren oder die in Kleiderläden, Copy-Shops, in Bäckereien, Bars und Hotels, an Sprachschulen oder etwa an einem Literaturinstitut arbeiten, dazu natürlich auch Künstler*innen und Schriftsteller*innen. Wichtig: wir sprechen weder türkisch noch georgisch und verstehen kein Wort. Also war permanente Übersetzungsarbeit zentral, wurden mit allen zu löschenden Wörtern auch die uns erzählten Geschichten zu ihrer Verwendung verknüpft, um den Zusammenhang zu verdeutlichen und zu klären, weshalb ein Wort aus einem Wortschatz auszulöschen sei.

Funktioniert das Projekt immer gleich unabhängig vom Ausstellungsort? Oder gibt es Unterschiede in der Rezeption? Vor allem in einer Institution?

Zu Deiner ersten Frage: das Ganze hängt sehr vom jeweiligen Ort ab. Es gibt eine Konstante: gesammelt werden Wörter, die in ihrer Verwendung vorwiegend unangenehm sind und die deshalb nerven oder einfach wehtun. Und es gibt eine Variable: diese wird bestimmt durch den Kontext des Ortes – etwa die spezifische Sprache – und den Kontext der Zeit. So ist der Wortschatz von 2018 ein anderer als jener von 2008. Zu Deiner zweiten Frage: falls dieselben Leute, die die Wörter für die Sammlung gespendet haben, diese Wörter in der Ausstellung an einer Wand von Hand auswischen, so kann der Moment ziemlich intensiv werden und von grosser Ambivalenz geprägt sein. Die Bestimmtheit der Leute gibt den Ausschlag. Manchmal ist der Moment der Löschung auch ganz einfach lustig. *a word a day* hat etwas Kathartisches. Wie es jetzt hier im Kunstmuseum funktioniert und ankommt, können wir noch nicht sagen. Doch fest steht schon jetzt, dass es funktioniert.

Gab es Überraschungen für euch, wie das Publikum reagiert? Was habt ihr davon gelernt?

Ja, es gibt immer Überraschungen. So etwa wurde in Tbilisi das Wort «Religion» bis zum Schluss nicht ausgewischt. Oder in Sinop gab's nicht genug Wörter zum Auswischen. So gab es sieben oder acht Ausstellungstage, ohne dass ein Wort ausgelöscht werden konnte. In dieser Zeit wischte der Lappen im Leeren. Das von etlichen Leuten in die Sammlung eingegebene Wort «SANSÜR» (Zensur) wurde jedoch, wie im Kalender eingeplant, am letzten Tag ausgelöscht. Was wir gelernt haben, wissen wir noch nicht so recht. Es handelt sich ja nicht um ein Forschungsprojekt, bei dem wir konkret etwas rausfinden wollen. Wir gehen eher etwas nach, das sich uns selber nicht wirklich erschliesst. Nach dieser inzwischen dritten Sammelrunde von Wörtern wird für uns immerhin sichtbar, dass die Lust, Wörter zu spenden, gross ist, unabhängig davon, in welcher Stadt wir sind und unabhängig davon, ob wir glauben, dass wir uns in einer demokratisch regierten Gegend befinden oder nicht. Wir erhalten viel mehr Wörter als erwartet. Es gibt aber eine Schwierigkeit: wir beharren auf der Methode. Die Wörter sollen aus einem Gespräch heraus oder in einer Diskussion bestimmt werden und nicht über einen Workshop, eine Umfrage oder auszufüllende Formulare. Was hier schwierig wird, ist die wirtschaftliche Effizienz, die von vielen Leuten im Alltag verlangt, dass sie flexibel sind, um wenig Kosten zu verursachen und damit bezahlbar zu bleiben. Das dem Projekt unterlegte Verständnis, das Gespräch in den Mittelpunkt zu stellen, dafür Arbeits- oder sogar Freizeit in Anspruch zu nehmen, ist im Vergleich dazu komplett ineffizient. Was bewirkt, dass sowas trotz entgegengebrachtem Interesse häufig keine wirkliche Priorität genießt und laufend verdrängt wird. Für uns etwas rätselhaft war ausserdem das Vorgehen eines Betriebs im Care-Bereich, der das Ganze statt als Diskussion dann doch als einen formalisierten Umfrage-Workshop durchgeführt hat. Zu welchem Zweck? Um brav die Hausaufgaben zu machen und doch mit dabei zu sein?

Wie werden in dieser Arbeit sozial-ökonomische Spannungen artikuliert?

Das ergibt sich eigentlich ganz von selbst. Ganz unabhängig von den Leuten, Gruppen, Betrieben und Organisationen, die Wörter in die Sammlung gegeben haben, ist etwas auffällig: das ganze Vokabular, und hier auch das Fachvokabular, das es gibt, verschwindet in einem Wirtschaftsvokabular. Einverleibung und Umdeutung ist alles. Das Vokabular der Ökonomie respektiert nichts. Im Bereich der Pflege sind die Menschen jetzt bestenfalls gut informierte kritische Kund*innen und ihre Körper sind zu Produkten geworden.

Inwiefern ist diese Arbeit typisch für euer Werk?

Offengestanden wissen wir das auch nicht. Unser Antrieb ist es, in allen unseren Arbeiten Momente zu schaffen, die das Eintauchen in eigens kreierte Räume ermöglichen, die mit den Geschichten von uns Menschen, aber auch jenen von Tieren und Pflanzen zu tun haben und uns entsprechend betreffen. Dies wiederum finden wir nur im Gespräch mit anderen heraus.

Weshalb habt ihr diese Installation für die République Géniale ausgesucht?

Der Vorschlag kam ja zunächst von Dir!

Das stimmt. Es waren pragmatische Überlegungen, da die Installation noch nicht in der Schweiz gezeigt wurde und sehr partizipativ ist. Doch was hat Euch überzeugt, dass es die richtige Arbeit in unserem Ausstellungskontext ist?

Diese Arbeit ist interaktiv. Das heisst: die Leute kommen, schauen sich das Ganze an, halten sich in der Arbeit auf und lesen eventuell, dass sie in der Arbeit bei Interesse etwas tun können. Es gibt Regeln. Höflichkeitsregeln. Partizipation im Sinne von Mitmachen gibt es bei uns nicht. Partizipation ist eine Masche, die die Leute bloss instrumentalisiert und gar nicht ernst nimmt. Interaktion mit den Leuten, die da sind, und mit dem Werk, in dem sie sich befinden, gibt es hingegen schon. Ja klar, wir haben Deinen Vorschlag auch akzeptiert, weil es mit Robert Filliou zu tun hat. Und wir waren neugierig herauszufinden, ob es in Bern auch klappen könnte. Die Herausforderung war, dies in einem Kunstmuseum zu tun. Bisher haben wir *a word a day* an Orten realisiert, die sich für Experimente gut eignen wie etwa Biennalen, unabhängige Kunsträume und Kunstschulen.

Ist die Ausstellung auch eine Hommage an das Denken von Robert Filliou?

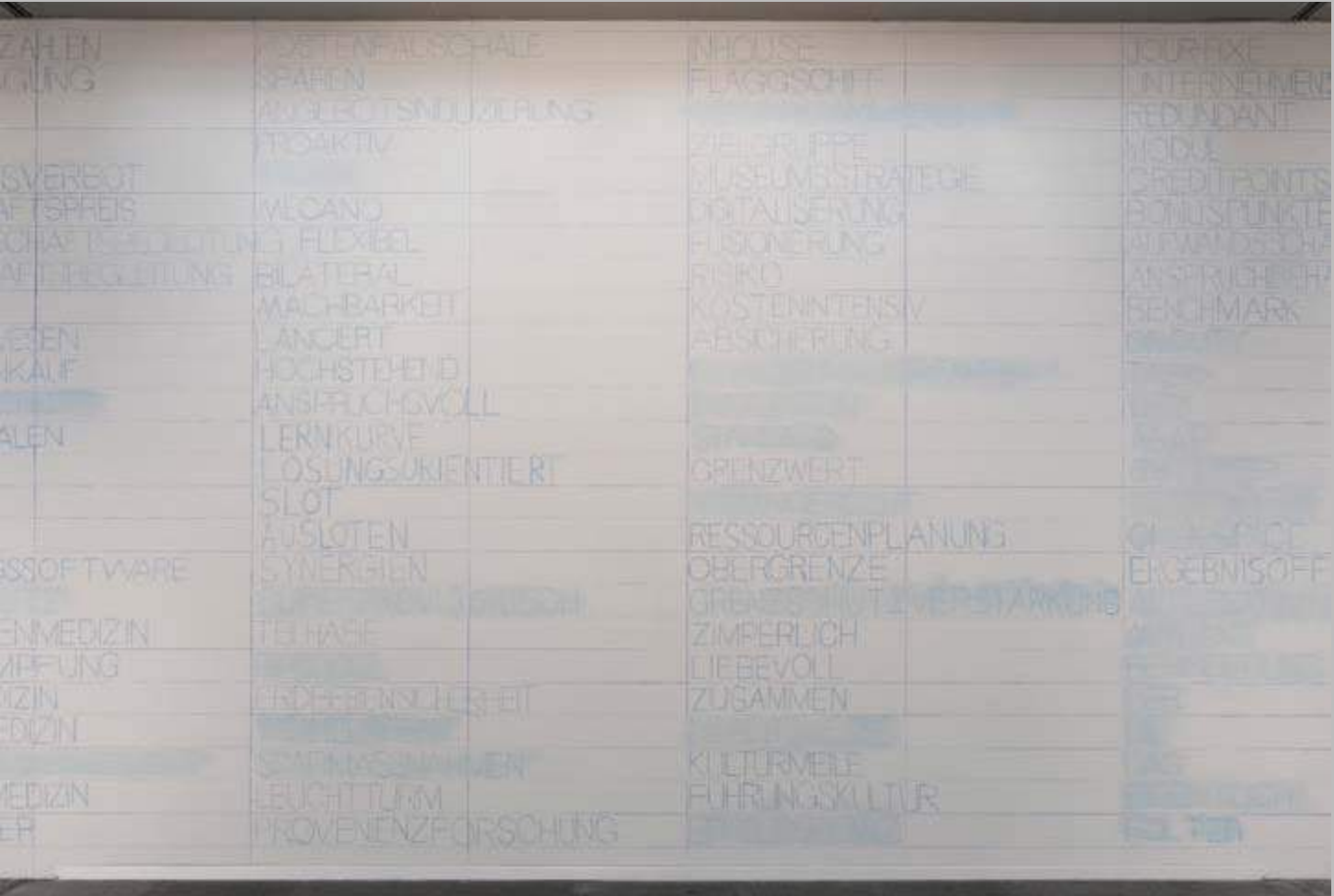
Eure Ausstellung ist eine Hommage an Filliou. Unser Beitrag ist nicht eine direkte, aber eine späte Hommage. Er war super wichtig, weil er im Unterschied zu seinen berühmten FLUXUS-Kolleg*innen überhaupt nicht programmatisch war. Wir haben seine Einzelausstellung 1985 in der Kunsthalle Bern gesehen und seither hat er bei uns einen Platz. Sicher weil er sich als «Genie ohne Talent» gesehen hat und erklärte, dass Kunst das ist, was das Leben interessanter macht als Kunst. Begeistert sind wir von seiner *Untersuchung zur poetischen Ökonomie*¹ und seinen politischen Aktionen wie die Ankündigung zu einer Solidaritätsaktion zur Befreiung von Angela Davis am 31. Oktober 1971.

Bezieht sich eure Installation auf Robert Filliou?

Im Kunstmuseum Bern werden einige wenige, an Holzpanelen angebrachte Wörter von motorisierten Putzlappen ausgelöscht. Dabei handelt es sich um Wörter, die wir eingebracht haben. Die von Leuten gestifteten über 220 Wörter wiederum, die auf einer langen und hohen Wand angebracht sind, werden von Besucher*innen von Hand, mit Besen oder Putzlappen weggewischt. Die Version der Arbeit in Bern ist auch ein Gedächtnisspeicher der früheren Stationen von *a word a day* und enthält einige Wörter von RELAX, denn wir haben unsere Wörter mit den von anderen erhaltenen Wörtern in einen Dialog gebracht. Unsere Wörter sind EVALUATION, welches das allererste Wort von 2012 ist und am Beginn des Konzepts steht; dann sind da HUMAN und RESOURCES, zwei Wörter, die zusammengekommen die Logik der Diskussionen

zur Ökonomie abbilden und die wir regelmässig und in unterschiedlichen Werkformen verwenden. Und schliesslich FRATERNITÉ, das dem Ausdruck «liberté, égalité et fraternité» aus der Zeit der französischen Revolution von 1789 entnommen ist. Hier können wir sicher sagen, dass dies auch zu eurem Projekt über Robert Filliou passt. Denn: wie kann heute noch eine «république géniale» umgesetzt werden ohne das Wort «fraternité» durch das Wort «solidarité» zu ersetzen? Schliesslich versucht in der Installation ein motorisierter Putzlappen das Wort TALENT auszuwischen. Sicher auch weil Filliou sagte, keins zu besitzen.

1 Zu finden im Ausstellungskatalog *Das immerwährende Ereignis zeigt = The eternal network presents = La fête permanente présent: Robert Filliou*, Sprengel-Museum Hannover, Hannover: Sprengel-Museum [u.a.], 1984, Seite 55.



RELAX (chiarenza & hauser & co), *a word a day to be wiped away*, Installation bestehend aus Wörtern, Putzlappen, Wischmaschinen, Sitzen, Spiegeln und einer «Bibliothek der gelöschten Wörter», Foto: Dominique Uldry

KW
42

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 16.10., 19h00

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG MIT
KURATOREN
Valerian Maly, Roger Ziegler

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 17.10., 12h30 – 13h00

KUNST ÜBER MITTAG
Magdalena Schindler

TEA CHI NG & LEAR NING

STUDIOLO 1

Di – Fr, 16. – 19.10.

10h00 – 17h00

S. 97 HKB/MA CAP: A COMMON COPY SHOP
Nicolas Y Galeazzi, Studierende der HKB

POÏPOÏDROM

Di 16.10., 12h00 – 13h30

S. 98 HORS D'ŒUVRE: IMAGINARY
COMPOSITES – RECONFIGURED
REALITIES
Philipp Schaerer

POÏPOÏDROM

Mi 17.10., 10h15 – 16h45

S. 73 BAUEN IN DEN ALPEN: KLIMA UND
TERRITORIUM (BFH AHB ATELIER
MASTER ARCHITEKTUR HS 18)
Hanspeter Bürgi, Lukas Huggenberger,
Denise Ulrich, Markus Zimmermann,
Studierende der BFH AHB

POÏPOÏDROM

Mi 17.10., 12h00 – 13h30

S. 102 HORS D'ŒUVRE: «ARCHITEKTUR,
DIESES BÜNDIGSTE STÜCK
GEMEINSCHAFTSRHYTHMIK»:
POROSITÄT ALS FAKTOR DER
VERLEBENDIGUNG IM URBANEN RAUM
Tim Kammasch

POÏPOÏDROM

Do 18.10., 12h00 – 14h00

BESUCH STUDIERENDE ETH ZÜRICH,
LEHRCANAPÉ
Tim Klauser, Studierende ETH Zürich

STUDIOLO 4

Fr 19.10., 10h00 – 13h00

S. 125 HKB Y-PROJEKT «ON AIR»
Valerian Maly, Studierende der HKB

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Sa 20.10., 14h00 – 17h00

S. 102 BILDER AN DER ARBEIT
Peter Radelfinger

POÏPOÏDROM

So 21.10., 14h00 – 17h00

S. 102 BILDER AN DER ARBEIT
Peter Radelfinger

A COMMON COPY SHOP

NICOLAS Y. GALEAZZI, STUDIERENDE DER HKB/MA CAP

A Common Copy Shop – eine autodidaktische re-enactment Maschine mit Nicolas Y Galeazzi. Dieses kollektiv-autodidaktische Lernzentrum stellt die Geschichte von Performance und Performance Art in praktischen Bezug zur eigenen Kunstpraxis: ein «living archive», das nach den inneren Mechanismen der Kopiermaschine funktioniert.



Nicolas Y Galeazzi, Studierende der HKB/MA CAP, *A Common Copy Shop*, 16.–19.10.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern



Nicolas Y. Galeazzi, Studierende der HKB/MA CAP, *A Common Copy Shop*, 16.–19.10.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern



Überbleibsel der Projektwoche *A Common Copy Shop* im Archivraum der *République Géniale*, Foto: Sabine Burger



HORS D'ŒUVRE: RECONFIGURED REALITIES – IMAGINARY COMPOSITES

PHILIPP SCHAEERER

Philipp Schaeerer ist ausgebildeter Architekt und hat Anfang der 2000er Jahre die Bildsprache der Architekturvisualisierungen von Herzog & de Meuron wesentlich mitgeprägt. Heute macht er eigenständige künstlerische Arbeiten, die unsere Sicht auf die Welt in einer von digitalen Medien bestimmten Umwelt befragen. In der *République Géniale* ist er mit seiner Lehrtätigkeit präsent. Die Bildprojektion *Imaginary Composites – Reconfigured Realities* zeigt er anhand von Arbeiten seiner Studierenden experimentelle Gestaltungsansätze für das Entwerfen mit digitalen Bildern auf. In einem *Hors d'Œuvre* spricht Philipp Schaeerer über das Bild in der Architektur, seinen Einfluss auf die Wahrnehmung von Architektur und das Tätigkeitsfeld von Architekt*innen.



Bildmontagen und ein Computer Rendering von verschiedenen Studierenden: Florian Remund, *Everyday Object*, 2013; Célia De Bernardini, *Artifact*, 2017; Thomas Lutz, *Converted Object*, 2017; Olmo Viscardi, *Cut-Up*, 2013.

NICHT EINE FRAGE DER SOFTWARE. EIN INTERVIEW VON MERET ARNOLD MIT PHILIPP SCHAERER ZU DIGITALEN BILDERN IN DER ARCHITEKTUR

Meret Arnold: Deine Lehre dreht sich um digitale Bilder im Spannungsfeld zwischen Kunst und Architektur. Um was geht es dir dabei?

Philipp Schaerer: Mein Schwerpunkt in der Lehre liegt auf dem Arbeiten mit experimentellen und bildlichen Kompositionstechniken. Ich interessiere mich für das bildliche Zusammenbringen und Neuarrangieren von vermeintlich Unvereinbarem. Die Studierenden sollen einen kreativeren Zugang zu rechnerbasierten (Bild-)Techniken erlangen. Ich möchte, dass sie die von den Programmen klar definierten Anwendungsszenarien und vorgegebenen Settings hinterfragen und eigene, freiere gestalterische Verarbeitungsketten und Ästhetiken schaffen. Hier muss ich kurz ausholen. Architekturentwürfe werden heute – zumindest in unseren Breitengraden – vorwiegend am Computer entwickelt und ausgearbeitet, sei es im Berufsalltag oder an den Architekturschulen. Wie in so manch anderen Tätigkeitsfeldern bietet der Einsatz des Computers eine grosse Erleichterung: die Arbeit wird effizienter und Inhalte können einfacher bearbeitet werden. Wir sehen mittlerweile jedoch auch eine unbefriedigende Begleiterscheinung vor allem in gestalterischen Bereichen. Es betrifft die Stereotypisierung der Erscheinungsformen. Ich beobachte eine Tendenz einer globalen Architektur, die sich in ihrer Erscheinung immer ähnlicher wird. Das zeigt sich nicht nur in den realisierten Bauten, sondern bereits in der Bildsprache der projektierten und digital visualisierten Entwürfe. Hier setze ich mit meiner Lehre an.

Viele sehen mit dem Entwerfen am Computer die Sinnlichkeit und Individualität des Handwerks schwinden. Wie siehst du das?

Ein Werkzeug macht die Arbeit nicht von selbst. Entscheidender ist die Art und Weise wie die Anwender*innen es einsetzen. Das Bildermachen am Computer ist auch ein Handwerk,



Computerrendering, Kurs Constructing the View, EPFL, Student Pierre Nebel, 2014

aber die darstellerischen Möglichkeiten von digitalen Visualisierungstechniken werden noch zu wenig ausgelotet.

Liegt das Problem in der verfügbaren Software oder in unserer Nutzung der Programme?

Die Architekt*innen entwickeln, visualisieren und vermitteln ihre Entwürfe zunehmend mittels digitaler Werkzeuge. Das bindet sie an die Funktionsweise, das Ausdrucksvermögen und die Bearbeitungsmöglichkeiten der Programme. Computerprogramme geben immer einen Rahmen vor. Vor allem aber sind sie darauf ausgelegt, Arbeitsschritte zu rationalisieren, indem sie vorgefertigte Gestaltungstechniken für die schnelle Anwendung anbieten. Das ist verführerisch, hat aber seine Schattenseite. Man kann dies in der gegenwärtigen Praxis der Architekturvisualisierung beobachten. Da werden Entwürfe mittels Renderingprogrammen in Bilder

umgerechnet und so das Bilderschaffen fast gänzlich dem Rechner beziehungsweise der gewählten Renderingmaschine übergeben. Die Architekt*innen modellieren den Entwurf in einem 3D-Programm, versehen ihn mit Texturen und Lichtquellen und wählen einen Kamerastandpunkt. Dann muss er oder sie nur noch den Knopf drücken und schon erzeugt («rendert») der Computer selbstständig das Bild. Die Ästhetiken der so gerechneten Bilder lassen sich kaum mehr voneinander unterscheiden, was sich auch in den eher uniformen und stereotypen Architekturvisualisierungen unserer Zeit ausdrückt. Wenn es Unterschiede gibt, sind diese, überspitzt gesagt, lediglich auf den Typ der verwendeten Software oder das Berechnungsmodell der Renderingmaschine zurückzuführen. Das Problem liegt, um deine Frage zu beantworten, nicht unbedingt bei den Programmen, sondern bei der tendenziell monotonen

Art der Anwendung. Der Einsatz von 3D-Visualisierungsprogrammen steckt klar in den Kinderschuhen und wird in der Architekturpraxis hauptsächlich zur Generierung fotorealistischer Bilder genutzt. Hier wäre ein experimentellerer Umgang begrüssenswert, um auch abstraktere Darstellungsformen hervorzubringen.

Hat das deiner Meinung nach Einfluss auf die gebaute Architektur?

Das Gestaltungsmittel hat immer Einfluss auf das Resultat. Ich möchte an dieser Stelle aber noch auf einen weiteren Punkt verweisen, der mir ebenso wichtig erscheint. Er betrifft die wachsende Verfügbarkeit an digitalen Inhalten über das Internet. Das Internet als weltumspannender Bildverteiler und Inspirationsquelle hat zu einem wahren Inhalt-Recycling geführt. Das Herauslösen und Wiederverwerten von Inhalten prägt mittlerweile viele Bereiche unserer Kultur. Im Architekturbetrieb zeigt die zeitgenössische Kulturtechnik des «Copy and Paste» aber auch eine ernüchternde Entwicklung an: Zeitgleich werden an verschiedenen Orten dieser Welt Trends, stilistische Besonderheiten und architektonische Features in laufende Entwürfe eingearbeitet. So überrascht es nicht, dass sich seit der letzten Dekade die Entwürfe zunehmend ähnlich sehen, egal ob sie gebaut oder nur als Projekte gedacht sind.

Was unternimmst du in deiner Lehre, um dieser eingeschränkten Bildsprache entgegenzuwirken?

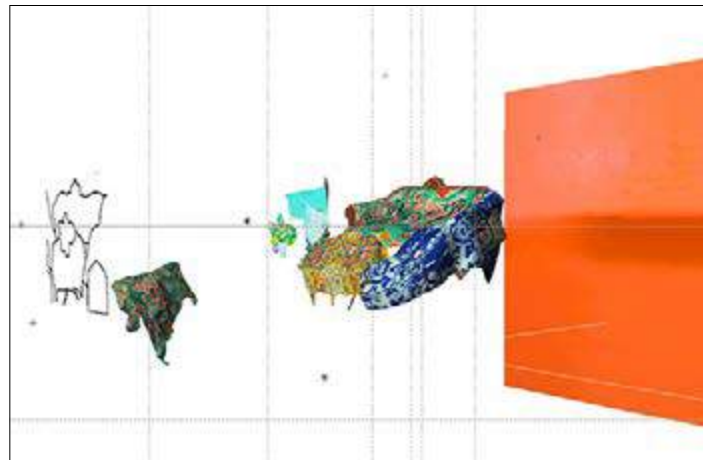
Wie eingangs gesagt liegt mein Schwerpunkt darauf, mittels experimenteller und bildlicher Kompositionstechniken disparate Dinge zusammenzuführen. Wir kreieren Bildkonstruktionen, die wenig mit der Realität zu tun haben. Es sind Utopien, die aufgrund der fotorealistischen Ästhetik jedoch plausibel erscheinen. Auch experimentieren wir mit Bildsprachen und Abstraktionsmöglichkeiten digitaler Bildverfahren mit dem Ziel, unser digitales Ausdrucksvermögen zu erweitern.

Das digitale Sampling, also die Technik, verschiedene Dinge neu zusammenzusetzen, durchzieht alle deine Aufgabenstellungen.

Nicht alle, aber viele. Ich sehe heute die Verknüpfung von Inhalten als wichtigste Aufgabe in der Ausbildung. Zwar bieten uns digitale Plattformen eine unermessliche Fülle an Informationsbausteinen, doch haben sie für die zukünftige Problemstellungen kaum befriedigende Antworten. Auf diesem Hintergrund ist es wichtig, dass sich der heutige Ausbildungsschwerpunkt von der Wissensakquise zur Wissensverknüpfung verschiebt. Die Studierenden brauchen

die Fähigkeit, Informations- und Wissensbausteine in Relation zu bringen, zu arrangieren und sie in neue (bildliche) Zusammenhänge zu stellen. Das heisst auch unkonventionelle Lösungsansätze zu finden. Hier sind im Besonderen experimentelle Kreativitätstechniken angesprochen, die sich aus einer im Geiste wendigen, spielerischen und von einer gewissen Naivität gekennzeichneten Herangehensweise nähren. Computer folgen klaren Handlungsanweisungen. Intuitiv geleitete, nicht immer logisch nachvollziehbare Herangehensweisen sind mittels Computer schwer nachzubilden. Hier liegt die Chance für zukünftige Gestalter.

Laura Porta, *Architectural Capriccio*, 2016, Computer Rendering; Kurs: Constructing the View II, EPF Lausanne.



Pelagic-City, Digitale Bildmontage, Studentin: Afroditi Maloukotsi, Kurs: UE-L, Constructing the View I, Autumn 2016, EPFL, Werkgruppe *Compound Words*: Eine Reihe von neu zusammengestellten Wort-Komposita und ihre Übersetzung ins Bild



Composed Sculpture, Photograph (cropped), Studentin: Zoe Köbrunner, Kurs: AR-412, Spring 2018, EPFL, Werkgruppe *In-Situ Sculptures*: Eine Reihe von abstrakten Skulpturen und Assemblagen...

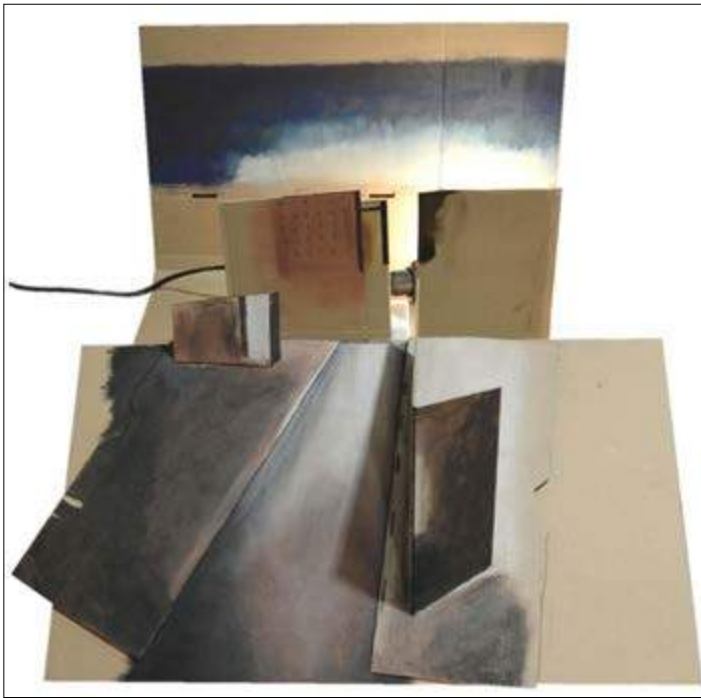
...und deren Skalierung und Einbettung in einen grossmass-stäblichen Kontext.



Still Life, Computer Rendering, Studentin: Diane Stierli, Kurs: UE-N, Constructing the View II, Spring 2017, EPFL, Werkgruppe *Still Lifes*: Eine Reihe von 3D-Stilleben, beruhend auf der freien Anordnung von Flächen, Körper und vorgefundener 3D-Objekte

Mario Sironi, *Sintesi di Paesaggio Urbano*, 1919, analoge Rekonstruktion: Modellbau und Fotografie, Studentin: Cecilia Simonetta, Kurs: UE-L, Constructing The View I, Fall 2014, EPFL, Werkgruppe *(Re-)Constructed Paintings*: Eine Reihe von dreidimensional interpretierten und (re)konstruierten Gemälden in Form von analogen und virtuellen Modellen und deren Wiedergabe als Bild

Modellfotografie der analogen Rekonstruktion von *Sintesi di Paesaggio Urbano*



Rendering (Cinema 4D) von *Stilleben in Sevilla*

HORS D'ŒUVRE: «ARCHITEKTUR, DIESES BÜNDIGSTE STÜCK GEMEINSCHAFTS RHYTHMIK»: POROSITÄT ALS FAKTOR DER VERLEBENDIGUNG IM URBANEN RAUM

TIM KAMMASCH

In der Annäherung an das Phänomen der Porosität als republikanisches Architekturideal geht es um das Potenzial gebauter Architektur, das soziale Leben in den Zwischenräumen zu verlebendigen. Im Blick stehen der Zusammenhang zwischen Bewegung, Rhythmus und Denken sowie die Fragen, ob die Architektur der Stadt ein Kommunikationsdispositiv sein kann und inwiefern das architektonisch in Szene gesetzte Zusammenspiel von öffentlichem und privatem Raum dazu einen Beitrag zu leisten vermag.



Peter Radelfinger, Bilder an der Arbeit, 20./21.10.2018
Kennenlernen und aufwärmen, Fotos: Kunstmuseum Bern



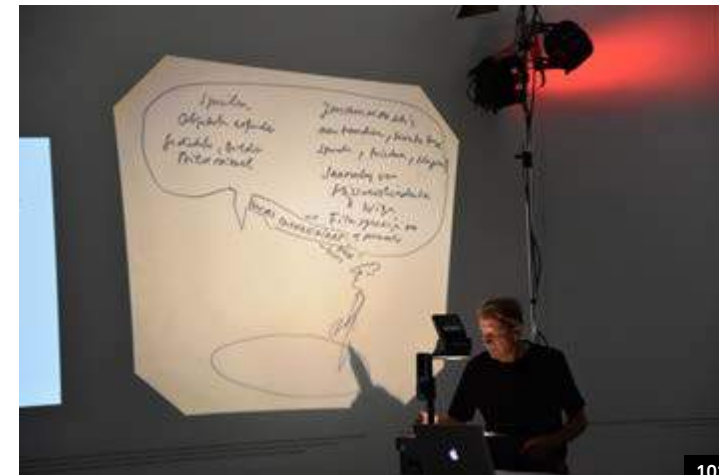
BILDER AN DER ARBEIT

PETER RADELINGER

Peter Radelfinger entwickelt elementare (vorab zeichnerische und performative) Übungsserien, Strategien und Techniken der Bildarbeit, Recherchen, Aktionen, als komplexe künstlerische Projekte. In der *République Géniale* fand an zwei Tagen ein Workshop mit dem Künstler statt.



Peter Radelfinger gibt zu Beginn ein paar Inputs, Fotos: Kunstmuseum Bern





Was interessiert uns? Ein-Minuten Szenarien, Austausch und Kontakt,
Fotos: Kunstmuseum Bern



U5 «TALKING ABOUT COLOURS, EMOTIONS AND SOUND»

AN INTERVIEW BY HELENE ROMAKIN WITH U5 AND VIVIAN WANG

Cultural researcher Helene Romakin talks with the artist collective U5 and the sound composer Vivian Wang about their latest work House of Sentiments which was specifically produced for the République Géniale. This interview is a short version of the original text → <http://www.artfridge.de/2018/08/interview-u5.html>, which was published in the online magazine artfridge on August 15, 2018.

Helene Romakin: Could you describe your work in colours, smells, sounds, tastes, surfaces, etc...

U5: 5 things you can see: a drone, a dice, French fries, the moon and water; 4 things you can taste: red, blue, yellow and grey; 3 things you hear: a hiss, a chirp, a sigh; 2 things you can touch: wind and fibers; 1 thing you can smell: yourself

The central piece of *House of Sentiments* is a video. Could you tell me more about its narration?

U5: Basically, there is no narration and there is no beginning and end. The video runs in a loop. It has highlights and moments to take a breath. The film carries the viewer through these moments, like a train of thought in which one thing fits the other and one no longer knows which thought was first and leads to the next. The projection screen is divided into four different pictures/emotions: The Red Room (angry), The Yellow Room (happy), The Gray Room (calm) and The Blue Room (sad). This division is leaned on Judy Chicago's *All the colours of the year*. In this work she assigned emotions to colours, which we

adopted, only the emotion «calm» we changed from purple to gray. Every room has an emotion, a colour, a fragrance, a sound, a symbol, an element. But there are also moments from time to time, in which one of these rooms takes on the entire projection surface. Each feeling has its own soundscape while all four mingle in the room to one. Depending on the visitor's point of view, different moods arise.

The work seems to merge from a mixture of art historical references, excerpts of existing texts, surveillance footage, studies on colour visions, and ultimately a product of all kind of associations made by the observer. To speak in musical terms, for me it is a challenging assemblage somewhere in between a cacophony and an euphony of senses. Did you plan this irritation from the beginning?

U5: Yes, no feeling is pure, it is always a mixture. How a situation affects feelings varies from person to person. It is impossible to trigger this specifically. Music has the ability to come closest to the emotions, to trigger them the fastest. That's why the sound in the installation is very important. Vivian Wang has joined the voice and sounds to the picture.

And yet, there is a common interpretation of certain ideas and studies of how people react to situations or colours...

U5: Yes, and simultaneously, we have to adapt our behaviour over and over again to the new living conditions. We are particularly interested in dealing with new technologies, with the digital and how they disturb our emotional balance. In the *House of Sentiments*, we influence the visitor by dragging, observing and involving him or her.

Vivian Wang: The music-colour association has been researched for eons, although we still haven't come close to understanding what it is in our complex brain that does this. These connections are why you never see bright yellow or pink featured on the album cover art of a metal band or a dark blue or bloody red on a new age album cover. Colour has known collective emotional associations, although this may not be true across cultures. Amongst Europeans, the colour red is associated with danger, passion, excitement or revolution. In Chinese culture, red is entirely emblematic of good luck and happiness.



U5, *House of Sentiments*, 2018, 4-Kanal-Video-Installation, Foto: Dominique Uldry



U5, *House of Sentiments*, (Videostill), 2018, 4-Kanal-Video-Installation, © U5

Vivian, how do you transform feelings into music?

VW: Music and colour have commonly accepted emotional qualities. As humans, we react to colour pretty much in the same way we react to sound. It may seem be nuanced or very dramatic depending on the incoming information and how we respond. Frankly, it's not surprising that so much of our inner life is triggered by sound as well as colour. The same goes for smell. For *House of Sentiments*, the challenge wasn't so much how to represent the sound of each colour, but how to present a spectrum of sonic attributes that correlated with a spectrum of emotions. The biggest challenge was to do this in a way that combines all four sound scores seamlessly and in a way that still worked as a whole without creating cacophony, unless the cacophony was intentional.

Could you further evolve the idea of «flexible interpretation» you mentioned during a previous conversation. It implies that all characteristics of a «thing,» an idea or a thought are in a constant flux.

U5: If you take the emotions seriously, you can never feel like another person. But emotions come through and relate to other people. The colour conspiracies and associations are obvious, almost banal. They are based on socially embossed and learned perceptions, bodily functions. And yet they will trigger a different, specific memory in each one. Maybe they'll take you to a place you almost forgot.

Regarding the flux: yes, we often take elements from earlier works bring them into a different form, so we also remember within the works. But we have also incorporated allusions to works by other artists of the exhibition *République Géniale*.

For example, the flanking room shows the work *EINS. UN. ONE.* by Robert Filliou with coloured dices that have only one eye on each side. We loved them and put them in the movie. We chose the cube as a symbol for yellow, «Happy.»

Let's talk about the second part of the installation. Could you describe what expects the visitors there and how it is related to the first room?

U5: It's a walk-in sculpture. Inside 3 webcams are aimed at a seat in the middle and a monitor is hung on one side. The visitor enters the room, is filmed from 3 sides and can look at the monitor a self-tryptichon. These pictures are streamed live on our PALM platform (<https://palm.92u.ch/>). Viewers from all

over the world can imprint moods on these images. These are then displayed as subtitles and additionally change the colour of the pictures. The connections to the video room are multi-layered: the colours red, blue, yellow and gray appear again, flags hanging from the scaffolding carry texts that appear in the video, scraps of hot glue that the leading actress Khensani de Klerk wears in the video hang in the room. And here, too, the visitor decides for himself/herself how much he or she is involved in the installation in the factory. The degree of involvement interests us in immersive works. How deep do you dive? How much do you allow to happen? How much time do you spend in the installation?



U5, *House of Sentiments*, 2018, interaktive Multimediainstallation,
Foto: Dominique Uldry

What do you think of the role of chance and arbitrariness, associations and randomness, repetition and citation?

Maybe, we can discuss it on the example of the constant re-occurrence of the «eye-motif» in your work?

U5: When we formed the collective in 2006, one of our first and most important collaboration tools was to install a web cam in our shared studio. The «space-time-eye» (as we call it) gave us the opportunity to observe the dynamics of the collective from the outside.

The PALM project, which we have been working on since then, shows how essential it is for us to observe. It is not clear who is watching and who is being watched. The webcams have become mobile. We always carry cameras with us. And stream these images live on the internet, we redistribute these cameras to interested people and thus, open this platform to a broader public and try to build connections to other people. The eye appears often in the video works because there, you can look without shame really long in the iris of a person. The digital eyes that look in the black mirror are everywhere and the 1:1 moments from human to human are increasingly rare. They say: «The Internet does not forget,» and what about our retina? Does everything stay stored there once we have seen? Can it be overwritten? And will it only be deleted when we close our eyes for the last time?

The exhibition at the Kunstmuseum Bern thematises the value of collaborations and collective practice. When and why did you decide on working together?

U5: We would like to ask this question the other way round. When does the solitary artist decide to work alone? That is not possible consistently. The artist always takes in the conditions and relationships of the world and processes them. The environment is a made, full of protagonists and stories and for the realisation of artworks one has always needed more than one person. Many artists work with big teams, but only one name is pushed into the outside world. Where does the different evaluation and hierarchisation of the work done come from when leads to an exhibition or a work? We are not concerned with anonymity, but with a pointed attitude towards the genius cult.

Then let's put the question differently. Could you talk more about your collaborative artistic practice?

U5: We do not actively distinguish who does what. It's more like the one who can do it, does it. Sometimes we can do it all, then the one who starts it off and has the capacity works on it. However, it is not always clear what in the context «can» means. On the one hand, because of the background and the skills involved, on the other hand, because of time management, but above all, things are realized by being able to make the decisions that lead to the work. It's not about perpetuating your own imagination, nor about making everything together at all costs. It is about the work and if something happens there what is exciting, what opens the eyes, then that is gratifying.

PALM platform, Screenshot, Livestream Kunstmuseum Bern, © U5



KW
43

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Di 23.10., 12h00 – 15h00

Do 25.10., 12h00 – 15h00

S. 108 HKB PERCUSSION ENSEMBLE
ENTDECKT MIT DEM PUBLIKUM
JOHN CAGE
Jochen Schorer, HKB Percussion
Ensemble

POÏPOÏDROM

So 28.10., 12h00 – 13h00

S. 109 DO NOT CROSS
Sanja Latinović

TEA CHI NG & LEAR NING

STUDIOLO 1

Mi 24.10., 12h30 – 17h00

S. 109 PERMANENT CREATION
Céline Beyeler, Lernende
Grafiker*innen SfGBB

STUDIOLO 1

Fr 26.10., 10h00 – 13h00

S. 125 HKB Y-PROJEKT «ON AIR»
Valerian Maly, Studierende der HKB

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Fr 26.10., 15h00 – 15h30

S. 73 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Maria Fernanda Rodriguez
Bernal – Bassklarinette/Vokal
(Studierende HKB/MA Music
Performance)

STUDIOLO 1

Sa 27.10., 14h00 – 17h00

S. 109 WORKSHOP: JOHN CAGE
«MOZART MIX» (1991) –
REVISED & REVISITED
Yngvar Cramer

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Sa 27.10., 15h00 – 15h30

S. 73 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Felix Johannes Peijnenborgh –
Horn (Studierende HKB/MA Music
Performance)

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 28.10., 15h00 – 15h30

S. 73 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Magdalena Johanna Stec – Gesang
(Studierende HKB/MA Music
Performance)

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

So 28.10., 11h00

ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Cornelia Klein

HKB PERCUSSION ENSEMBLE ENTDECKT MIT DEM PUBLIKUM JOHN CAGE

JOCHEN SCHORER, HKB PERCUSSION ENSEMBLE

Als einer der einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts hat John Cage neue Klangräume entdeckt, die er als «zeitgemässen Übergang von einer auf Tonhöhen basierenden Musik in eine All-Sound Musik» beschrieb. Zwischen 1930 und 1950 komponierte er eine Vielzahl von reinen Schlagzeug Partituren und konzipierte speziell dafür neue Kompositionstechniken und -theorien. In den 1950er Jahren entwickelte er neue Methoden, einschliesslich des Zufallsverfahrens und anderer Versuche, um den Komponisten von den Fesseln der Musiktheorie zu befreien. Er komponierte nicht nur für Schlagzeug, er spielte seine Partituren auch selbst mit seiner Percussion Band und erfand hierbei neue Klänge wie das präparierte Klavier oder den Wassergong. John Cage war der Urknall, der zu einer beispiellosen Entwicklung des klassischen Schlagwerks führte. Er brachte von seinen Reisen nach Asien oder Afrika eine Vielzahl von Instrumenten mit, um deren fremdartige Klänge in seine Partituren aufzunehmen. Durch seinen Weitblick auf die Kunst und seine Berühmtheit als Komponist und Lehrer war und ist er eine Inspiration für ganze Generationen von Musikern.

Das HKB Percussion Ensemble bereitet dem Publikum eine interaktive und kommunikative Atmosphäre, die nicht nur Einblicke in die Werke Cages ermöglicht, sondern auch in das Instrumentarium und die dazugehörigen Klänge. Gemeinsam mit dem Publikum entdeckt es eine exotische, in der Vor- und Nachkriegszeit entstandene Klangwelt, die auch heute noch in den Ohren vieler Menschen spannend fremdartig, irritierend farbig und hochgradig aktuell ist.



PERMANENT CREATION

CÉLINE BEYELER, LERNENDE GRAFIKER*INNEN SFGBB

Lernende Grafiker und Grafikerinnen der Schule für Gestaltung Bern und Biel praktizieren die fragmentarische permanente Kreation. Sie stellen herkömmliche typografische Praktiken in Frage und orientieren sich neu. Verzicht auf Sicherheit, typografische Regeln und Gelerntes bietet Raum für eine Interpretation des Textes *The Secret of Permanent Creation* von Robert Filliou.

«The Secret of Permanent Creation: Whatever you're thinking; think something else. Whatever you're doing; do something else. Desire nothing, decide nothing, choose nothing, be aware of yourself, stay awake, calmly seated, do nothing.»

Material: schwarze Gouache / weisses DIN A4 Papier / Klebestreifen / Schere / Pinsel / Fläche für Montage.

JOHN CAGE: MOZART MIX (1991) – REVISED & REVISITED. WORKSHOP FÜR GROSS UND KLEIN

YNGVAR CRAMER

1991 schuf John Cage *Mozart Mix*, die erste multiplizierte Sound-Installation aus Kassettengeräten und Tonbandkassetten mit Aufnahmen verschiedener Stücke von Wolfgang Amadeus Mozart. Mit Mozart verband Cage das Komponieren mittels Zufallsprinzipien, denn schon der berühmte Amadeus komponierte auch schon mal mit Würfeln. Fünf dieser Kassetten werden immer gleichzeitig abgespielt; die so entstehende Klangmischung (inklusive schwankender Bandlaufgeschwindigkeiten) führt zu einem völlig neuen Hörerlebnis.

In Anlehnung an *Mozart Mix* werden mit mitgebrachten Tonbandkassetten eigene «mixes» hergestellt und in eine Soundinstallation à la John Cage verwandelt; Country Mix, Led Zeppelin Mix, Jodler Mix... Ein klangkünstlerischer Bastel-Workshop der besonderen Art mit Yngvar Cramer – auch für die Generation «digital-native»!

DO NOT CROSS

SANJA LATINOVIĆ

Die serbische, in Bern ausgebildete Performancekünstlerin Sanja Latinović schreitet – sich langsam den Weg freischneidend – durch eine auf Nackenhöhe horizontal angebrachte grosse Glasfläche. Sie bahnt ihren Weg durch zerbrechendes Glas und Scherben. Eine Performance, die höchste Aufmerksamkeit auch vom Publikum einfordert.

Mit freundlicher Unterstützung von:
Walther + Müller Glasbau AG Bern, Urs Gehbauer

GLAS SCHNEIDEN

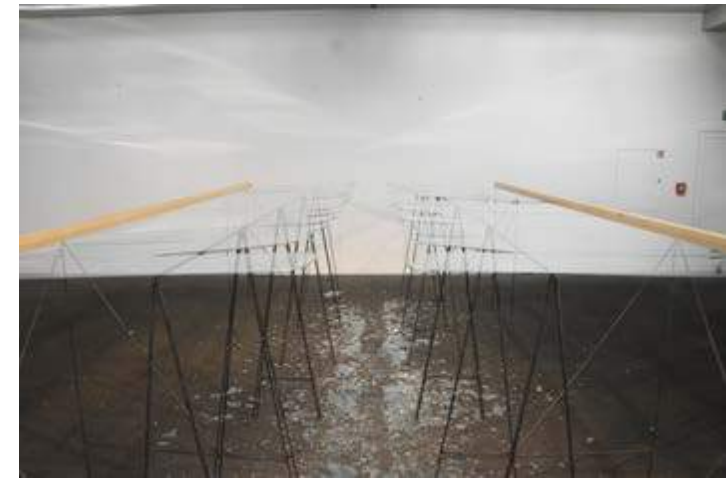
EIN ERLEBNISBERICHT VON SERAINA RENZ

Ein starkes Bild, durchdringende Geräusche, die sich mit angespannter Stille ablösen, und die spürbare Konzentration der Künstlerin trafen auf den Wahrnehmungsapparat des Publikums während Sanja Latinovićs Performance *Do not cross*, durchgeführt am 28. Oktober 2018 in der *République Géniale*. Vor Beginn der Performance wurden die Betrachter und Betrachterinnen von einer Installation aus Metall, Holz und Glas empfangen. Zwei filigrane Metallgestelle trugen horizontal angeordnete Glasscheiben. Die äusseren Ränder waren in Holzfassungen befestigt, in der Mitte der Installation trafen sich die vom linken und rechten Gerüst getragenen Glasplatten. Da sie nur auf einer Seite fixiert waren und ansonsten lose auf den Metallbeinen auflagen, zeigten sich die Glasplatten von ihrer trügerisch elastischen Seite. Wie es angesichts einer grösseren, Raum einnehmenden Glasfläche zu erwarten ist, befand sich an der Stirnseite der Installation eine Art Warnhinweis: *Do not cross*. Tatsächlich liessen die Metallgerüste einen Mittelgang frei, durch den man bequem hätte spazieren können, hätte nicht das Glas ungefähr auf Höhe eines Menschenhalses den Weg versperrt. Den Warnhinweis konnte man auf unterschiedliche Weise interpretieren: Vielleicht sollte damit Unfällen vorgebeugt werden, vielleicht untersagte er den Zutritt zu einem speziellen Raum. Tatsächlich war dieser Raum *innerhalb* der Installation der Künstlerin allein vorbehalten, für die Dauer der Performance war es *ihr* Territorium, das Publikum musste und wünschte



Sanja Latinović, *Do not cross*, 28.10.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

auch auf sicherer Distanz zu bleiben. Allerdings entstand zwischen Zuschauer*innen und Künstlerin eine starke sinnliche Verbindung, die den Realraum gewissermassen in unterschiedliche Sphären – zu denken wie ein mittelalterliches Himmelsgewölbe – gliederte. In der innersten Sphäre operierte die Künstlerin, die Glocke darüber war der Erfahrungsraum, in dem das Publikum über die Sinne und die Imagination mit der Künstlerin verbunden war, die dritte Sphäre war das Aussen, dort wo das Leben und die Zeit ihren gewohnten und gleichgültigen Gang nahmen. Diese gleichmässig verstreichende Zeit war für die an der Performance Anwesenden zugunsten einer starken präsentischen Erfahrung – eine Art ausgedehnter Moment, ein längeres Stocken der Sekunden- und Minutenzeiger – ausser Kraft gesetzt. Dies ist erstaunlich, war die Performance doch stark rhythmisiert.



Latinović tat in ihrer Performance das, was das Schild den anderen verbot: Sie passierte die Glasschranke. Sie tat dies, indem sie sich durch das Glas hindurchschnitt. Als Werkzeug diente ihr ein Seitenschneider, mit dem sie vorsichtig und stets eine Armlänge vor dem Körper, die in der Mitte der Installation aufeinander auftreffenden Glasscheiben aufknackte, bis Teile davon klirrend und zerspringend zu Boden fielen. Hatte sie ein Stück Weg freigelegt, das breit genug für sie war, bewegte sie sich langsam vorwärts, mit den Füßen die Scherben vor sich her und zur Seite schiebend. So entstand eine doppelte Passage: am Boden ein Weg im von Scherben und Splittern immer dichter bedeckten Boden, in der Luft ein gezackter, von scharfen Glaskanten und -spitzen gesäumter Korridor. Ihre Bewegungen waren langsam und konzentriert, manchmal schloss sie die Augen in dem Moment, wo das Glas unter dem Druck der Zange zu splintern begann, oft genug auch nicht. Fielen dann grössere Teile zu Boden, um auf dem Lavastein zu zerbersten, stellte dies ein visuelles und ein akustisches Erlebnis dar, aber auch eine fast körperliche Empfindung.

Ich fürchtete um ihre Hände und Augen, aber auch um meine und die der anderen Betrachter*innen. Das Glas kümmerte sich nicht um uns. Es fiel, und seine Teile flogen allein den Gesetzen der Physik gehorchend durch die Luft. Was Kristine Stiles über Performance sagt, nämlich dass sie Präsentation und Repräsentation miteinander in ein kompliziertes Verhältnis stellt, wurde hier sehr deutlich. Einerseits war hier die Ebene des Präsenten, die als gedehnt empfundene, in der Intensität durch die sinnlichen Eindrücke gesteigerte Momenterfahrung: der Rhythmus der Bewegung des rechten Arms der Künstlerin, die mit der Zange eine Stelle am Glas aufsuchte, dann knirschen, knacken, splintern, bersten, zerspringen, aufprallen, klirren, Atem anhalten, Augen schliessen, die räumliche Ausdehnung einer kleinen Glassplitterwolke, die behutsame Bewegung des Körpers an den spitzen Glasrändern vorbei. Andererseits standen Fragen im Raum, die über das unmittelbare Geschehen hinausgehen, eine existentielle aber auch historische Dimension aufweisen.

Es geht um Zerbrechlichkeit: Das Glas zerbricht, gleichzeitig werden genau als Effekt davon die von den Scherben bedrohten Körper fragil. Wer bedroht hier wen? Der Mensch das Glas? Oder die unerbittlichen Gesetze der Natur den Menschen? Das Glas gehört in der Geschichte der Kunst gerade wegen seiner Zerbrechlichkeit zu den beliebten Vanitas-Symbolen, die den Menschen an seine eigene Vergänglichkeit erinnern sollen. Performance als Kunstform lässt die Frage offen, ob wir sie als eine reine wörtliche Handlung lesen, ob wir in den Werken Metaphern, Symbole, Metonymien erkennen wollen oder ob wir versuchen, mit der für sie charakteristischen Gleichzeitigkeit von Präsenz und Repräsentation kritisch umzugehen.

U5 «TALKING ABOUT SPACE, COLLABORATION AND PROCESS»

AN INTERVIEW BY SARAH MERTEN WITH KHENSANI DE KLERK AND U5 (18.10.2018)

The multi-dimensional artwork House of Sentiments by the Zurich based artist collective U5 is an installation in several parts. It confronts the visitors with the ways in which virtual, architectural and emotional realities combine and influence one another. House of Sentiments consists of a 4-channel video installation in which four mood images (sad, angry, calm, happy) combined with four colors affect one's own emotional economy. The second part is a walk-in interactive sculpture where the visitors are confronted with themselves in the wide space of digital reality.

Khensani de Klerk is the focal character of the 4-channel-video. She is an architectural designer based in Cape Town, South Africa and founder and co-director of the intersectional collective Matri-Archi (<http://matri-archi.com>), that brings POC (People of Color) African women together for the empowerment and development of African cities and spatial education. Sarah Merten talks with Khensani de Klerk and U5 about the affective potentials of House of Sentiments and the working process of their collaboration.

Sarah Merten: For me, *House of Sentiments* becomes meaningful in different ways. Especially when I see the video, every time different thoughts and emotional states arise. When I was sitting in the pillows, surrounded by the room-sized images and the sound, looking at Khensani's face, I suddenly wasn't sure who is the one gazing. I felt connected – emotionally compassionate – but also distant because it is a larger-than-life projection. I also became aware of questions about identity and representation politics in the museum's context, because – at least in middle-European museums – People of Color are still rarely present. I realized that this video

is able to trigger a lot of different feelings and discussions. So, I wonder where you see the potential of *House of Sentiments*?

Khensani de Klerk: The work has the opportunity to evoke so much from different people depending on who's seeing it, when they're seeing it, and on the preconceived notions they have behind them. Everyone has a different sentiment, but it's emplaced in the same room. Some of the sentiments may be conflicting, some of them may be the same. That's the interesting part. Even though it has these four colors, these four ideas of emotions, or let's say four «rooms», you as a viewer have the instinctive capability to find the metaphorical colors in between.

U5: To provoke different meanings, thoughts and ways of discussions is one aim of the work.

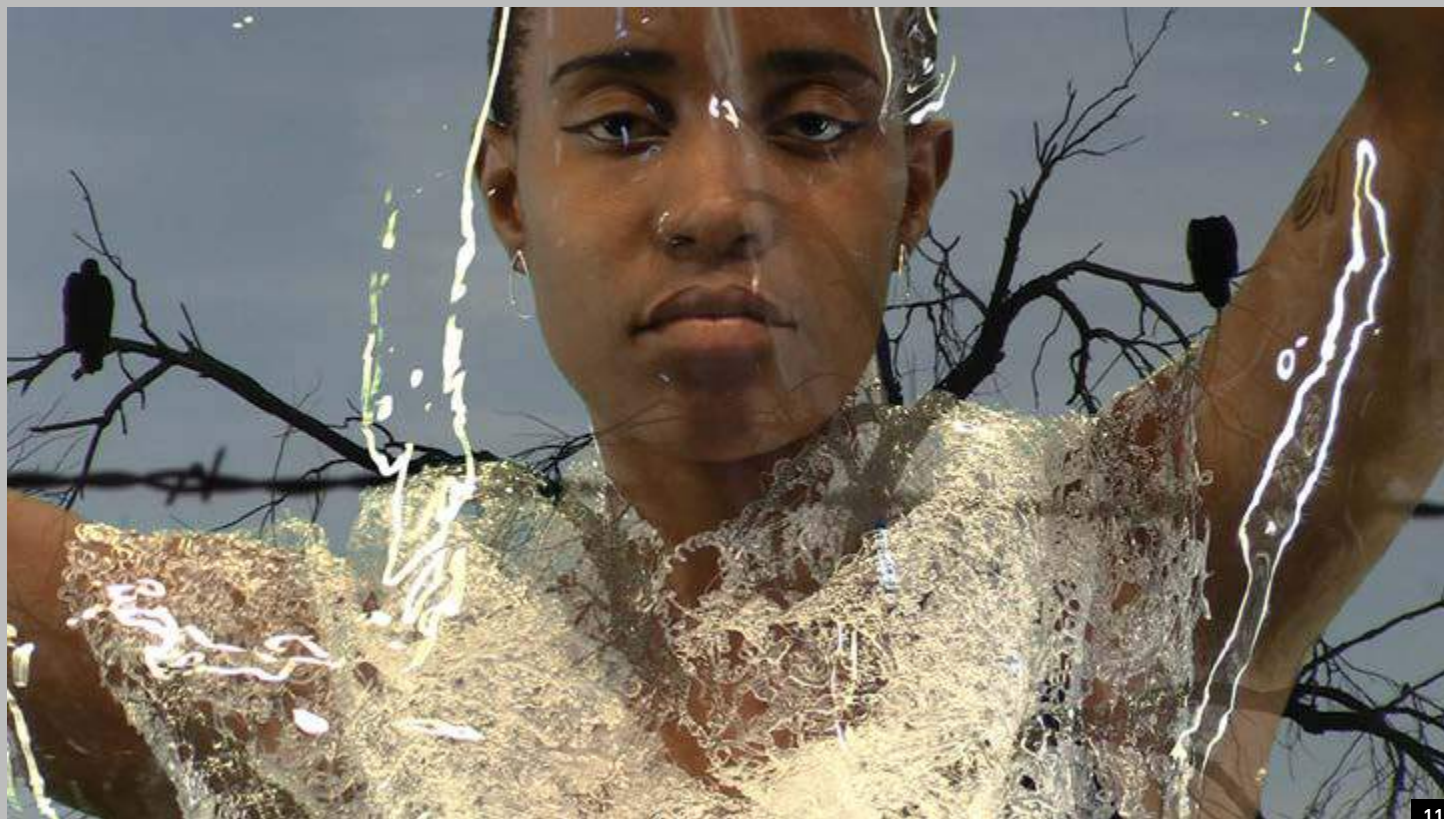
So, how was it for you, Khensani, to see the final state of the video as a product of your collaboration in the exhibition, which is, I guess, a different experience than to see it on a screen?

KdK: First, it's always uncomfortable seeing yourself. But what I really enjoy is the fact that you are always unaware of what

is going to come next. It is difficult to orientate in the narrative of the video even if you are aware of the four «rooms». When I'm looking left, I have missed a specific amount of time on the other side of my pupil's vision. And so, every time I come to the *House of Sentiments*, it is a different order of how I experience it. It's a constant renewal. This also can engage with the fact, that I don't see it as a product, but as a reflection of the recording process. Of course, the audience obviously doesn't have that kind of insight...

I'd like to hear more about the collaboration between you and U5. How did it come to it? I'm wondering, because you're not a performer or an actress by profession, but an architectural designer.

KdK: It was a series of lucky events and architecture plays a huge role in it. At the time we met – I was living in Zurich for one year – I was working together with a filmmaker on a film for an architecture firm. I personally was also experimenting with what it means to articulate inhabiting architectural space through film. It was an exploration and discovery which was also underpinned by the work of our collective Matri-Archi.



There, we have huge elements of not necessarily depicting architectural space as what it is formally, but also what it is emotionally. Therefore, the collaboration with U5 wasn't unfamiliar at all.

Can you give me some more insights in the working process, you referred to? The crucial thing with art in general is, that in the presentation context, the working process hides behind the display situation, unless the artwork itself deals with it.

KdK: We first met in the work space where I was working at and we were somehow connected through the film making. U5 told me about the project in a very early conceptional state. It was really just a description of a potential thing that we could create together. The project wasn't even yet titled *House of Sentiments*. I expressed immediate interest because it was, like I have just described, the space on what I was thinking and how I was feeling at the time. We then met in their atelier and discussed a bit, and automatically our personalities – at least in terms from a work ethic – kind have clicked. It was a very quick process of trusting. We then created a Whatsapp group exchanged a lot of visual thoughts and ideas. It was like an exploration really and it was an iterative process, working back and forth constantly. We spent a lot of time together which created a great space and level of comfort. To me, it didn't feel like a performance. It is not performance in fact, because a lot of those emotions are quite real. To really get to be able to confront the emotions was a very therapeutic as well a cathartic process. And then we also went to Venice together... U5: Yeah, it was very spontaneous, though! It was the time of the Venice Architecture Biennale. We booked a room three month before without knowing who will finally need it and then it was us.

KdK: It was an incredible time. We stayed together in this one room, which was very small. It was a little trashy, to be honest, but it was the perfect location. To be able to sleep in the same room and to share the same living space made me feel really proud of the collective we've had become. We even did some filming in this room with the green duvet, used as a green screen. For me that is really the peak of the process, because it's something that I cherish as a memory in itself.

It sounds like lots of fun. But it also sounds like a shared experience that goes beyond the scope of the artwork. Of course, the piece is present somewhere because it's the occasion of your collaboration, but in this very moment you just described, it's not about it.

Kdk: Yes, I definitely agree.

I'd like to come back to your work with Matri-Archi. Can you tell me more about this project? As you said, Matri-Archi, it is not at all dealing with architectural space only. So, I wonder, if and how you probably draw a line from Matri-Archi to *House of Sentiments*?

KdK: I co-direct Matri-Archi together with Solange Mbanefo, who is an architect based in Basel. But Matri-Archi is a collective of ten people all over the world. Some of us have never even met, but we work really close with one another. Matri-Archi as a collective exists online only and in light of the post-industrial revolution it is very forth thinking in experimenting with the interface between digital media and architecture, or let's say physical space. To transcend the

normality and often banality of architecture, to think about how we can transcend physical space through digital media is the predominant link between Matri-Archi and «House of Sentiments». And also, to provoke conflicting standards and norms in which people perceive the people around them. The world is a very contested space in terms of identity politics, but when you look at the video, it shifts the expectations of what that means. It puts the viewer in a position of their own way of rethinking these preconceived notions and norms. So, it is an empowering, interactive piece that is not stagnant as a house normally is. And it's engaging. That's also what Matri-Archi explicitly seeks to do.

U5: Actually, one rule for our work is to never finish anything, but to keep the process going and also to include other people to it. This is what interests us in general. Due to technical developments but also due to postmodern turns, the state of just looking at an artwork without engaging in some kind of way is over, because for instance a video affects you. There is no objective point of view anymore.



KW
44

TEACHING & LEARNING

STUDIOLO 1

Di 30.10. 10h00 – 14h00

**Mi – So, 31.10. – 04.11.,
10h00 – 17h00**

S. 114 B-SIDE / BACK OFFICE FEMINISM /
TRANSCRIPTION MARATHON
Angela Marzullo, TeilnehmerInnen

POÏPOÏDROM

Di 30.10., 12h00 – 13h30

S. 116 HORS D'ŒUVRE: L'ABSENCE
DE GOUVERNAIL
Filippo Filliger, Dorothee Thébert

STUDIOLO 1

Di 30.10., 14h00 – 17h00

S. 116 FUTURESPECTIVES, SCHOOLING
SESSION: AFFIDAMENTO
Louise Guerra Archive, Angela Marzullo,
Chantal Küng, Kathrin Siegrist

POÏPOÏDROM

Do 01.11., 18h00 – 20h00

Fr 02.11., 10h15 – 20h30

Sa 03.11., 10h15 – 14h30

S. 117 SYMPOSIUM PANCH: ARCHIVE DES
EPHEMEREN. DENKEN, PRAKTIZIEREN,
VERNETZEN – EINE DÉBATTE ZUR
ZUGÄNGLICHKEIT VON PERFORMANCE-
KUNST IN DER SCHWEIZ
PANCH – Performance Art Network CH

STUDIOLO 3

Fr 02.11., 10h00 – 13h00

S. 125 HKBY-PROJEKT «ON AIR»
Valerian Maly, Studierende der HKB

LIVE ART

POÏPOÏDROM

Do 01.11., 19h30 – 20h00

S. 21, 89 JOSEPH BEUYS: JA JA JA JA NEE
NEE NEE NEE
Dorothea Schürch

POÏPOÏDROM

Fr 02.11., 11h30 – 12h00

S. 118 LECTURE PERFORMANCE
Hayley Newman, Bryan Reedy

POÏPOÏDROM

**Fr 02.11., 19h00 / 19h30 /
20h00**

S. 118 PERFORMANCES
Walter Siegfried / Claudia Grimm /
Esther Ferrer

EAT ART

EAT ART CORNER

Do 01.11., 20h00

EAT ART: APÉRO
Antonia Erni

EAT ART CORNER

Fr 02.11., 12h30 – 14h00

EAT ART: LUNCH
17h30 – 19h00
EAT ART: APÉRO

EAT ART CORNER

Sa 03.11., 13h00 – 14h00

EAT ART: LUNCH

B-SIDE / BACK OFFICE FEMINISM / TRANSCRIPTION MARATHON

ANGELA MARZULLO

On the occasion of the exhibition project *République Géniale*, the Bern Kunstmuseum will host the second leg of a collective transcription marathon of Rivolta Femminile's inedited audio archives, which is part of the research project *B-Side Feminism. A Transcription Marathon*, conceived by artist Angela Marzullo and curator Camilla Paolino. These archives consist of a series of tapes recorded between 1971 and 1972 by small groups of Italian radical feminists (Carla Lonzi and Carla Accardi included), while exercising together the practice of *autocoscienza*. The work of transcription will be performed every day from 9am to noon and from 1:30pm to 5:30pm in the museum, by a group of transcribers summoned for the occasion. The transcription team is composed of women from different origins and backgrounds, whose encounter aims at generating a transversal and transgenerational feminist working group, embracing a roaming approach and intervening within a number of institutional and para-institutional contexts, in turn*. The work of transcription will be punctuated by a set of micro-conferences and performances by Dóra Kapusta, Elizabeth Kukorelly Leverington, Anna Marcus, Angela Marzullo and Alizé Rose-May Monod, emphasizing the process of knowledge production and transmission put into place by the joint action of our feminine collective subject. We call it a marathon because, in this transcription process, time and endurance will be of the essence.

* The transcription marathon taking place in the Kunstmuseum Bern is part of a wider research project articulated in several steps: the first leg of the marathon took place at the artist-run space one gee in fog, in Chêne-Bourg (Geneva) in October 2018, while the following leg will be hosted by the independent art space Sonnenstube, in Lugano, and so on.

Mit der Transkription wird bereits begonnen, währenddessen das dafür vorgesehene «Dach» noch in Entstehung ist. Foto: Kunstmuseum Bern

Tonbänder als Wissenspeicher – und als Sitzkissen. Fotos: Kunstmuseum Bern



MAKITA'S AFFIDAMENTO SHOW (EXTRAIT)

ANGELA MARZULLO

« Nos écrits naissent du besoin de communiquer pour accéder à la libération. Communiquer avec soi, avec les autres. Jusqu'à présent ces écrits ont pris la forme de journaux. C'est un mode d'expression auquel presque chaque femme recourt spontanément pour réfléchir sur sa propre vie. Mais désormais ils sont plus que des journaux intimes, ils sont une prise de conscience sur le journal, sur le pourquoi et le comment du journal. Notre auto-conscience aura peut-être ceci de particulier qu'elle sera passée à travers les apports de cet instrument de connaissance qu'est le journal. »

Carla Lonzi¹

Au moment où j'ai commencé à réfléchir sur le projet des cassettes de la Rivolta Femminile je me suis dit que ça pouvait être une bonne manière d'entrer dans la phase préparatoire à travers l'écriture de mon Affidamento sous forme de Journal intime. Je préfère le terme allemand : « Tagebuch », ou italien : « Diaro » qui n'utilise pas le qualificatif « intime ».

Journal INTIME ?! Pourquoi en français, souligner l'aspect secret de cette forme d'écriture. Si on utilise simplement le mot « DIARO » ou « TAGEBUCH », on souligne la temporalité de la pratique, son aspect immédiat, quotidien, répétitif. J'avais donc des réserves personnelles, à cause du français, vis-à-vis cette pratique de l'écriture féminine, que je ne pratiquais pas jusqu'ici. Je jugeais alors « geignard » de décrire ainsi ces difficultés quotidiennes. De plus je ne voyais pas dans ce genre un potentiel d'écriture politique.

J'avais des préjugés, une forme de nœud intérieur. Il était aussi difficile pour moi de me lancer dans l'écriture, car j'avais un blocage depuis mon arrivée à Genève qui impliquait l'apprentissage d'une nouvelle langue pour moi. J'ai dénoué ce nœud en débutant cette pratique dans une perspective expérimentale et ce faisant j'ai pu constater le processus de guérison qu'implique la pratique du journal, du diaro. Afin de contrer le processus de sur-assimilation courant chez les immigrés qui consiste à s'éloigner de la meute naturelle pour rejoindre le centre culturel, je me suis approprié le français en le personnalisant à ma sauce. Ma difficulté majeure était donc celle de devoir m'adapter à une nouvelle structure linguistique sexiste, le français, sans maîtriser les outils qui me permettraient de dénoncer ce travers de la langue française.

De ce constat j'ai pris des libertés face à la normative grammaticale. Ce renversement assumé des structures linguistiques, analogue à celui provoqué par ma dyslexie, m'a amené à une langue déviante et ce fût pour moi un acte créatif libérateur qui me permit de m'incarner en tant que femme artiste, makita-clownesque-punkette.

SITTING IN THE BACK OF THE RADICAL FEMINIST CLASSROOM

AN ESSAY BY CAMILLA PAOLINO

We call B-Side Feminism. A Transcription Marathon² research by the means of the arts for we understand the project as a framework for studying together, a laboratory for crafting practice-based research methodologies, a platform for testing ways of producing knowledge from experience and contingent conditions, rather than from inherited sets of knowledges. Most of the learning we do within this framework is based on practices of radical listening, and rests on some epistemological principles traditionally underlying radical feminist pedagogies. What follows emerges from something we have learnt during the second leg of the transcription marathon, which took place at the Kunstmuseum in Bern in the end of October 2018.

In 1971, Carla Accardi lost her teaching job at the State Middle School Giovanni Papini in Rome, following a complaint for having brought in the classroom the first Manifesto of Rivolta Femminile, and having engaged in conversation with first-, second- and third-grade students around their lived experiences within their familiar and scholastic environments. As reported in the ministerial decree issued at the occasion, among the charges held against Accardi was that of having shared with the classroom «*the most advanced thesis of the feminist movement (...) containing expressions which [were] seriously detrimental to morals, with a specific and underlined incitement to the <overthrow> of the sexes*»³. Also, Accardi was accused for not having shared with the school authorities the content of the girls' conversations – above all the declarations addressing the indecent conduct of the religion teacher – which were recorded by Accardi, with the approval of those partaking in the forum.

Following these accusations and her suspension from teaching, Accardi transcribed all the recordings and collected them in a book entitled *Superiore e inferiore*, which was published by Scritti di Rivolta Femminile in 1972 with a copy of the mentioned ministerial decree as a prologue to the book. The result of this operation reads as a coloured sequence of stories about recurring prevarication and abusive behaviour targeting the feminine components of households and classrooms, and bears witness of the twelve-year-old girls' living conditions in their domestic and educational surroundings.

Surprisingly, the original recordings of the girls' conversations were found among the inedited audio archives we inherited from Rivolta Femminile and happened to be re-transcribed by Alice and Giada within the framework of our collective «transcription marathon». The comparative study of *Superiore e inferiore* and Alice and Giada's transcription provided our research group with a key to identify some of the principles modulating the discussion among the students, as well as to understand the way Accardi moderated the forum and reorganised the transcriptions for publication purposes. Moreover – and more interestingly, perhaps – the discovery of these recordings raised the fundamental question of the relation between this specific audiotape and the other tapes gathered in Rivolta Femminile's private archive. Indeed, all the other tapes contain the recordings of the women from Rivolta Femminile practicing *autocoscienza* – including Carla Accardi, who was in her late forties at the time. Hence, the voices of the twelve-year-old girls stand out from the polyphony of grown women's voices dwelling in the archive, and set us wondering about possible entanglements between the exercise done in the classroom and the practice of *autocoscienza* taking place in the autonomous spaces of Rivolta Femminile. This proximity sheds light on the fact that Accardi's consciousness raising process – begun over the spring of 1970 – was still on-going when she decided to propose the exercise to her students. We could therefore venture the hypothesis that Accardi, benefiting greatly herself from the practice of *autocoscienza*, imagined that the students would have also profited in gaining awareness about the reality they inhabited.

1 Carla Lonzi, «Entretien avec Michèle Causse et Maryvonne Lapoug», in: *Écrits. Voix d'Italie*, hg. von Michèle Causse und Maryvonne Lepoug, édition des femmes: Paris 1977, S. 372.

2 *B-Side Feminism. A Transcription Marathon* is a project conceived by artist Angela Marzullo and myself in the form of a collective «transcription marathon» of a private audio archive inherited from Rivolta Femminile (RF). This archive gathers a set of audiotapes recorded by Carla Accardi and Carla Lonzi from 1970 to 1972, during some sessions of *autocoscienza*, which was practiced within small groups of radical feminists affiliated to RF.

3 Carla Accardi, *Superiore e Inferiore. Conversazioni fra le ragazze delle Scuole Medie*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1972, p. 7.

The conversations among them turned out to be an efficacious pedagogical tool, as the colloquial tone of the girls' chronicles – due to the fact that their testimonies were brought about within the safe space of a discussion among peers – did not attenuate the lucidity of their narrations, nor the sharpness of their analysis. By addressing the authority of their fathers, the privilege of their brothers and the compliance of their mothers, the students were learning. A form of learning that did not come from the teacher, but from their own lived experiences. By analogy, if the practice of *autocoscienza* was not understood as a pedagogical tool *per se* within the context of Rivolta Femminile, nonetheless it worked as a way to produce knowledge directly from experience, to enable an authentic learning about oneself and one's own living conditions within society – engendered, in this specific case, by the presumed inferiority of women, their otherness, their legitimised oppression. A form of learning that was not only aimed at knowing something, but also at figuring out ways to position oneself in the world and, eventually, to act in and upon it. By reading radical pedagogues such as bell hooks and Paulo Freire, the crucial understanding of a radical pedagogy that mingles theory with practice, knowledge with experience, becomes possible and is set toward unveiling the constructiveness of the sociopolitical roles and realities we abide by. Similarly, Accardi's pedagogical strategy seems to valorise a form of learning which proceeds and constitutes from experience and from contingent conditions, rather than from an inherited set of knowledges transmitted from above and tending to reinforce the logic of the existing paradigm. In this, rests the transformative power of her teaching, as well as of our learning today. In this, we can glimpse the premises of a pedagogy of liberation. Partaking in the marathon is like sitting in the radical feminist classroom.

HORS D'ŒUVRE: L'ABSENCE DE GOUVERNAIL

DOROTHÉE THÉBERT, FILIPPO FILLIGER

L'absence de gouvernail, un projet de Dorothée Thébert & Filippo Filliger, prend comme point de départ la pensée de Robert Filliou. Proche de la constellation Fluxus et des Nouveaux Réalistes, cet artiste français a inventé le

«Poïpoïdrome», un espace de création permanente qu'il a expérimenté au Centre Pompidou en 1978.

Dorothée Thébert & Filippo Filliger se sont demandé dans quelle mesure le théâtre, le centre culturel ou l'espace d'exposition pouvaient être le siège de leur Poïpoïdrome, c'est-à-dire un lieu où il serait possible d'expérimenter, avec le public, une «filliousophie» de vie qui mêle librement l'art et la vie en alternant la réflexion et l'action.

Leur travail prend la forme de dialogues écrits à partir des discussions sur leur recherche artistique, des actions brèves performées et des ateliers d'artisanat que les deux artistes partagent avec le public.

LOUISE GUERRA ARCHIVE: FUTURESPECTIVES AFFIDAMENTO

SCHOOLING SESSION MIT CHANTAL KÜNG, ANGELA MARZULLO, KATHRIN SIEGRIST.

Für *FUTURESPECTIVES*, dem Ausstellungsbeitrag des Louise Guerra Archives, werden verschiedene Künstler*innen, Vermittler*innen, Kurator*innen und Archivar*innen

Louise Guerra Archive, *FUTURESPECTIVES*, *AFFIDAMENTO*, Schooling Session mit Chantal Küng, Angela Marzullo, Kathrin Siegrist, 30.10.2018, Foto: Kunstmuseum Bern



eingeladen, performativ mit dem Archiv Louise Guerras zu interagieren. Im Zentrum von *FUTURESPPECTIVES* steht die Frage, wie zukünftig mit der fiktiven, kollektiven Biografie von Louise Guerra (2013–2017, gegründet in Basel) umgegangen werden kann. Das Archiv wird dabei als «living archive» gedacht: die eingeladenen Gäste nehmen in ihren Performances, Veranstaltungen und Beiträgen Bezug auf die künstlerischen Praktiken von Louise Guerra.

Für die *Schooling Session* von *FUTURESPPECTIVES* wurde Angela Marzullo zu einem gemeinsamen Workshop eingeladen. Angela Marzullo war in derselben Woche mit ihrem Forschungsprojekt *B-side / Back Office Feminism / Transcription Marathon* in der *République Géniale* zu Gast. Die verbindende, gemeinsame Frage ist diejenige nach dem Umgang mit Nachlässen und wie diese «vererbten Archive» weiterhin produktiv gemacht werden können.

«SI DEVE PRATICARE!»

EIN ASSOZIATIVES BEGEGNUNGSPROTOKOLL VON
CLAUDIA BARTH

AFFIDAMENTO: eine feministische Praxis, die die Weitergabe von Erfahrungen, Erzählungen und Wissen über Generationen hinweg bezeichnet.

Die Teilnehmenden der *Schooling Session* zu **AFFIDAMENTO** sind Angela Marzullo, Chantal Küng, Kathrin Siegrist und ich, Claudia Barth. Wir alle sind Künstlerinnen, wir arbeiten mit Archiven oder mit Archivmaterial, mit Pseudonymen, Avataren, Alteredegos. Chantal Küng und Kathrin Siegrist pflegen (curare) das Künstlerinnen-Archiv von Louise Guerra; Angela Marzullo pflegt Gespräche einiger Aktivistinnen der Rivolta Femminile in ihr eigenes wildes Archiv ein und ich pflege oder vielmehr pflüge das Fotoarchiv meiner Grossmutter.

AFFIDAMENTO als feministische Praxis aber auch als künstlerische Praxis: Wir pflegen, pflügen und bearbeiten unsere Archive, um Wissen daraus zu ziehen, um Wissen weiterzugeben.

Rivolta Femminile (eine Gruppierung der 1970er Jahre um Carla Lonzi herum) hat sich gefragt, was die feministische Ausdrucksform ist, in der sie arbeiten will: bildende Kunst oder die Schrift? Sprache als feministische Ausdrucksform, als mittel der Subversion, des Widerstands, Sprache als meine Ausdrucksform, das lag mir lange fern. Als ich gefragt wurde,

diesen Bericht zu schreiben, war mein erster Gedanke: Ich mache eine Zeichnung. Ich habe mich lange nicht zuhause gefühlt in der Sprache, kaum gesprochen, kaum was erzählt, kaum geschrieben... nur gelesen. Lesen wie auch Denken empfand ich als meinen privaten Raum: ihre Gedanken – zum Beispiel diejenigen von Quinn Latimer zum Denken und Schreiben als Räume¹, die übergehen in meine Gedanken. Ein Raum, der Denk-Raum. Von dem privaten Denk-Raum in den halbprivaten Schrift- und dann in den öffentlichen Sprech-Raum. Ein langer Weg.

«Das Private ist politisch» – eine Mappe in Angelas wildem Archiv. Dieser Slogan zierte nicht nur zahlreiche Banner und Plakate, sondern war für viele feministische Gruppierungen auch eine Aufforderung, sich in kleinen Gruppen alltägliche Probleme zu erzählen, sich aus der Vereinzelung in das Gefühl massenhafter Erfahrung zu begeben. Diese Methode hat verschiedene Namen. Rivolta Femminile übernahm das amerikanische Konzept des «consciousness raising». In meinen Recherchen traf ich auf die «Erinnerungsarbeit» der deutschen Feministin Frigga Haug. Durch Erinnerungsarbeit sollen verborgene Prozesse der Selbstkonstruktion aufgedeckt werden. Haug beschreibt dies wie folgt: «Wie verändern, verfälschen, verdrehen die Einzelnen eigentlich die Gegebenheiten ihres Alltags und warum? Das Warum hängt mit ihrer Identität zusammen. Das soll heissen, die Menschen bauen die Gegebenheiten ihres Lebens so um, dass wir selber einigermaßen widerspruchsfrei darin existieren können, handlungsfähig sind. Da eine solch widerspruchsfreie Existenz praktisch nicht möglich ist, schon gar nicht in unseren Verhältnissen und darin noch weniger für Frauen, nehmen wir an, dass die Selbstinterpretation in hohem Masse Widerspruchsfreiheit konstruiert. (...) Eben diese Konstruktionen (...) sind hinderlich für eine tatsächliche Realitätsbewältigung [und] verpasste oder zumindest nicht wahrgenommene Möglichkeiten zu leben. (...) Uns interessiert also, wie die Einzelnen sich hineinbegeben in vorgefundene Strukturen und dabei sich selber ebenso wie die Gliederung der Gesellschaft herstellen.»²

Solche Gespräche, Erinnerung, Ich-Erzählungen, hat Rivolta Femminile aufgenommen... und nun sind sie in Form von Tapes bei Angelas **AFFIDAMENTO!**: Ihr wurde ein Teil der feministischen Geschichte anvertraut (affidamento = Vertrauen). Nun werden diese Geschichten, diese Erfahrungen transkribiert, übersetzt, einzelne Zitate herausgenommen, es wird damit gearbeitet, Erfahrungen erfahrbar gemacht, die Erfahrungen um neue Erfahrungen ergänzt, transformiert, Unterdrückungsmechanismen aufgezeigt, historische Linien, Schlüsse gezogen.

24 Stunden bevor ich diesen Bericht geschrieben habe, wurde ich auf der Strasse, aus dem nichts, mit voller Wucht, geschupst und beleidigt, weil ich eine Frau* bin, die es laut dem Angreifer nicht verdient hat, geboren worden zu sein, so wie alle anderen unseres Geschlechts.

Nochmals 24 Stunden davor kam der misogynie und faschistische Jair Bolsonaro an die Macht in Brasilien.

Erzählen wir unsere Geschichten, laut und deutlich, so dass es wehtut. Es ist höchste Zeit.

¹ Quinn Latimer, «Interiors: Some Stanzas on the Pleasures of Privacy», in: *Like a woman*, Sternberg Press, 2017.

² Frigga Haug, «Erinnerungsarbeit und die Langeweile in der Ökonomie», in: *Erinnerungsarbeit*, Argument-Verlag, 2000.

SYMPOSIUM PANCH: ARCHIVE DES EPHEMEREN



Wen Yau, *Hey fruit teleperformance*, 2014, © Wen Yau

Die Frage der Zukunft von Performancekunst ist an die Zugänglichkeit von Dokumenten und Artefakten derselben, ihre Archivierung und Geschichtsschreibung sowie die aktive Praxis und Weiterentwicklung gebunden. Das Symposium das von PANCH, dem Performance Art Network Schweiz organisiert wird, fragt aus einem künstlerisch motivierten Standpunkt heraus nach dem Stand der Dinge in der Schweiz, wofür gezielt sowohl internationale als auch nicht-künstlerische Positionen in den Blick genommen werden.



Walter Siegfried © Franz Kimmel München

Hayley Newman, Foto: Casey Orr
 Claudia Grimm, 28. Januar 2018 im PROGR, Foto: A. Wüthrich

Wie lassen sich «wilde», unabhängige Archive, die häufig über einen langen Zeitraum akkumulierend gewachsen und an einzelne Personen gebunden sind, verstetigen? Wie können Künstler*innen sich und ihre Performancekunst in archivarische Kontexte einschreiben und was bedeutet dies auch für die Archive selbst? Welche Vernetzungsoptionen zu bestehenden (Performance-)Archive gibt es? Welche Formen des Zugangs sind für Künstler*innen innerhalb von institutionellen Archiven in Museen, Sammlungen und Archiven nötig, damit sowohl der ephemere (Ereignis-)



Symposium PANCH, *Archive des Ephemeren*, 1.– 3.11.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Charakter lebendig gehalten wird als auch transformative Formen der Geschichtsschreibung möglich werden?

Das internationale Symposium lädt Künstler*innen, Theoretiker*innen und Vertreter*innen von Gedächtnis- und Kunstinstitutionen ein. Eher theoretische Inputs treten in Dialog mit einem Performanceprogramm, das zentrale Archivierungsfragen aus einem künstlerischen Blickwinkel in einer in situ Form artikuliert.

Das Symposium wird organisiert von PANCH AG Performative Archive: Pascale Grau, Olivia Jaques, Tabea Lurk, Valerian Maly, Margarit von Büren, Julia Wolf.

- [Flyer und Programm](#)
- [Detailliertes Programm](#)
- [Extra Performanceprogramm](#)

ARCHIVE DES EPHEMEREN. DENKEN, PRAKTIZIEREN, VERNETZEN – EINE DEBATTE ZUR ZUGÄNGLICHKEIT VON PERFORMANCEKUNST IN DER SCHWEIZ

EIN RÜCKBLICK VON TABEA LURK

Das Symposium *Archive des Ephemereren* versammelte vom 1. bis 3. November 2018 aktuelle Archivpraktiken der Performancekunst – dem Motto der *République Géniale* folgend – im Modus des *Teaching & Learning*. Organisiert vom Performance Art Network sCHweiz (PANCH), behandelte es künstlerische Ansätze gleichberechtigt zu den übrigen Perspektiven der heute breit geführten Debatte: Während aus theoretischer Sicht eher systematische Überlegungen zu den «Logiken des Sammelns und der Medialität von Artefakten» (Barbara Büscher), dem «transformativen Potenzial der Dokumentation als Ereignis» (Annet Dekker), dem Archivkorpus als «Parallelgeschichte» (Nicolas Brulhart) sowie das Konzept einer «Nekroperformance» (Dorota Sajewska) vorgestellt wurden, die unbelebtes Archivmaterial durch performative Aneignungen (Erinnerung, Nutzung, Entfremdung) belebt, sublimierten die performativen Beiträge der Künstlerinnen und Künstler ihre Reflexion und Kritik zu ästhetisch wahrnehmbaren Ereignissen. Für das leibliche Wohl sorgte Antonia Erni mit der vierteiligen *Eat Art Performance Brot und Knochen, Objekte kochen, Digiteller und Essen ist auch archivieren*. Die belebende Essenz des Symposiums wurde zuletzt als Speisememorialie in Form von Buchstabensuppe künstlerisch inszeniert, serviert und gemeinsam verzehrt.

Mais qu'est-ce que c'est une performance?

Während Beate Schlichenmaier, die Direktorin des Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA) in ihrem Referat zu *Zukunftsperspektiven der Archivierung von Performancekunst* eingangs um die aktive Unterstützung bei der Erarbeitung entsprechender Archivierungsrichtlinien bat, zeigte Martha Wilson anhand des 1985 von ihr gegründeten Franklin Furnace Archive (New York), wie lebendig Archive der Performancekunst sein können und wie sie zu Orten neuer Kreativität werden. Parallel zur Entwicklung ihrer künstlerischen Biografie wurde deutlich, dass Archivalien ihre kreativen Potentiale auch im archivierten Zustand bewahren können und daher stets neu gelesen oder fortgeschrieben werden möchten, auch wenn dies Konflikte hervorruft.

Die Reibungsfläche zwischen historischem Material und Gegenwart machte Dorothea Schürch am Eröffnungsabend dann in ihrer *Performance Audioscoring (III. Teil). Material: Joseph Beuys Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee, 1968* künstlerisch fruchtbar, als sie die klanglichen Leerstellen zwischen den «jajaja»-, «nenene»-Sequenzen der Beuysschen Tonspur auf das Museum übertrug und dieses als Wahrnehmungsraum und Ort der akustischen Erinnerung aktivierte. Dabei bewegte sie sich selbst, quasi als Klangquelle neuerlicher «jajaja»-, «nenene»-Laute, durch das Museum und erweiterte im Moment der Verdopplung die historische Quelle in vielfacher Hinsicht.

Die Imagination adressierte auch Esther Ferrer in ihrer fulminanten *Performance Was ist denn eine Performance? | What is a performance then? | Mais qu'est-ce que c'est une performance? | En realidad ¿qué es una performance?*.

Im Schweigen, also gerade durch die Abwesenheit der Wörter, liess Ferrer die ganze Fülle und Ambivalenz der unterschiedlichen Performancegenres und -diskurse greifbar werden: Zunächst stiess sie nur sporadisch das Wort Performance und die unmittelbar vorangestellte Präposition aus (a performance, for performance, through performance, with performance, without performance etc.), bevor sie den weitgehend gestisch artikulierten Text in den physischen Raum öffnete und sukzessive das Material auf der Bühne sowie das Publikum einbezog. Die unterschiedlichen Artikulationsformen der Performance und der sie verhandelnden Diskurse übertrug sie dabei geradezu wörtlich auf ihren eigenen Körper.

Aktivierung des Publikums

Die *Potentiale des Körpers als Archiv und Wissensspeicher* waren ferner Gegenstand von Marlies Surtmanns Erläuterungen zu einem «Performatorium» mit und zu Martha Wilson, dem eine kollektive Körperübung vorangestellt war. Als aktives Erinnerungs- und Vermittlungsformat mündet im Performatorium die Auseinandersetzung mit dem präsentierten, performativen «Material» in einem kollaborativ geschaffenen / aktualisierten / weitergeschriebenen Neuen, das wiederum performativ aufgeführt wird.

Erinnerungsarbeit als künstlerische Produktion waren auch Thema der *täglichen Übungen des Kollektivs DARTS (disappearing artists)*, die Claudia Grimm präsentierte. DARTS versammelt performables Material im sogenannten «Archifundus», einer am Körper getragenen Sammlung von Kärtchen mit Handlungs- oder Performanceerinnerungen und -anweisungen, die gemäss dem Narrativ der Performance, wöchentlich untereinander ausgetauscht werden, um durch sukzessives Aufführen als lebendige Tradition gleichsam *in corpore* memoriert (archiviert) zu werden.

Auf einen breiten archivarischen Fundus griff ferner Walter Siegfrieds singend, tanzend, rezitierend und referierend vorgetragene *Performance Man zählt und schliesst es nicht im Kasten ein zurück*, die anhand von historischen Quellen unterschiedlichste Formen und Funktionen des Beobachtens vorführte sowie be- bzw. durchlebte. Dabei wurde die Bedeutung von archivarischen Ressourcen für die künstlerische, wissenschaftliche, gesamtgesellschaftliche Zirkulation und deren aktive (Nach-)Nutzung greifbar.

Künstlerinnen und Künstler und (ihre) Archive

Welche Potentiale speziell in Archiven schlummern, die von Künstlerinnen und Künstlern über Jahrzehnte nach eigenen Kriterien und die Eigendynamik der archivierten Materialien akkumuliert wurden, verdeutlichte Boris Nieslonys Schwarze Lade. 1981 in einem schwarzen Schrankkoffer (Black Kit) zur Verbesserung der Welt initiiert, stellt die Schwarze Lade heute eine der umfangreichsten Sammlungen zur Performancekunst im deutschsprachigen Raum dar. Unter dem Titel *Mind the GAP* ging Nieslony auf Freud und Leid dieser Sammlung und ihre (digitale) Archivierung ein, was in sog. *Berner Selfies* mündete: bizarr verzerrte Gesichtsgesten, die mit einem Kopiergerät erstellt wurden, um den Gewaltakt der Digitalisierung zu verdeutlichen.

Im Gegensatz zur beengenden Dichte der Schwarzen Lade stand die institutionelle Ausfaltung des VALIE EXPORT-Archivs im gleichnamigen Linzer Center, dessen Visualisierungsstrategien Sabine Folie vorstellte. Dass gerade das emanzipatorische Potential von und in Archiven der Performancekunst gelegentlich Konflikte provoziert, zeigte nicht nur Martha Wilson, als sie am ersten Symposiumstag auf Polizeiaktionen an der Schwelle, also vor und durch die Fenster des Franklin Furnace Archive hinwies, sondern hier knüpfte auch Eleanor Roberts' Beitrag zu *Live Art und das Archiv: Feministische Rekonfigurationen* an. Während Roberts anhand von aktuellen Positionen und Diskursen der Performancekunst sowohl auf Kontinuitäten im feministischen Widerstand als auch veränderte Diskurslagen und neue Fortschreibungen hinwies, betonte Sigrid Schade in ihrem abschliessenden Responding die grundlegende Resilienz der Performancekunst gegenüber allem Etablierten: Zwar habe sich der Fokus vom ehemals gesellschaftlichen Körper (Emanzipationsbewegung) und den Organen der Machtausübung heute stärker auf die Institution des Archivs und dessen Distinktions-/Regulierungsmechanismen verschoben, lebendige, neues hervorbringende Formen des Widerstands und der Kritik seien jedoch geblieben. Das Potential des performativen Widerstands sowie die Nähe von Institutionskritik und politischem Engagement zeigte Wen Yaus Lecture Performance *Erforschung der Unruhe: Dies ist KEINE Performance. Dies ist KEINE Ethnographie* auf, in der die Künstlerin ihr Konzept der «performative Autoethnographie» vorstellte. Im nicht-westlichen Kontext autoritärer Regimes ermöglicht die «performative Autoethnographie» von Wen Yau nicht nur, ihre künstlerische und ihre forschende Praxis zu vereinen, sondern sie kann ihre kritische Haltung sowohl im öffentlichen Raum als auch auf institutioneller Ebene einbringen, da sie am Asia Art Archive sowie an der Academy of Visual Arts der Hong Kong Baptist University tätig ist.

Institutionelle Einbettung

Während Wen Yau in der Paneldiskussion darauf hinwies, dass Archive im Zuge der Professionalisierung häufig zu policybasierten Festschreibungen tendieren, die Diskurse erstarren lassen, verdeutlichte Nicolas Brulhart sowohl in seinem Referat als auch beim Besuch des Archivs der Kunsthalle Bern, wie aus den verschiedenen materiellen Artefakten der 100-jährigen Geschichte des Hauses unterschiedliche Narrative entstehen können. Dabei ging er auf die Vielfalt der Dokumentationsmodi und Herausforderungen ein.

Die Allgegenwart des Dokumentarischen und der daraus entstehende Überdruß war ein Einstiegspunkt für Annet Dekkers Erläuterungen zu einem verteilten «Network of Care», das neben konkreten Archivierungsprozessen auch partizipativ agiere und unterschiedliche Akteure und Communities mitgestalten lasse.

Beim Partizipativen knüpften ferner Hayley Newmans und Bryan Reedys Überlegungen zu *Archiv und Datenbank für Künstler*innen von Künstler*innen* an, die zunächst am Beispiel von Newmans eigenem Werk vorgestellt wurden, bevor Herausforderungen und Implementierungsschritte im Workshop mit dem Publikum explorativ diskutiert wurden. Den Übergang von der Performancekunst ins Archiv inszenierte Daria Gusberti schliesslich als öffentliche *Manifestation von Performancekunst*, indem sie die Teilnehmenden Transparente und Parolen zur Archivierung von Performancekunst skandieren liess, während sich der lockere geführten Zug vom Kunstmuseum zur Kunsthalle Bern bewegte.

Performancekunst verpflichtet

Wie im Rahmen des Symposiums deutlich wurde, hat sich der Fokus der Diskussion in der letzten Dekade sukzessive von Aspekten der Machbarkeit (Wie lässt sich das Ephemere archivieren?) und den Leistungspotentialen unterschiedlicher Archivierungs- und Dokumentationsformate hin zu Fragen des Zugangs und der Vermittlung, der Nachnutzung und Fortschreibung verschoben: Performancekunst, so war deutlich zu spüren, will auch im archivierten Zustand lebendig gehalten, erinnert und wieder «perform(ie)rt» werden. Dies erfordert ein Mitdenken der Communities und die Bereitschaft, öffentlich zugängliche Schnittstellen einzurichten, die eine Weiterfliessen des Diskurses sowie künstlerisch performatives Handeln ermöglichen. Während beim Symposium daher «offene Mikrophone» bereitstanden, in welche das Publikum Erlebtes, Kritik und Reflexion unmittelbar und performancebezogen einsprechen konnte, spielen für die jüngere Generation digitale Plattformen wie Twitter, Facebook oder Instagram eine zentrale Rolle. Sie bilden (als Archive) gesellschaftlich verankerte Lebens- und Resonanzräume, die eigene kommunikative Strategien etablieren und dabei ihrerseits die unterschiedlichen Performancebegriffe befragen, kritisieren, interpretieren und erweitern. Performancekunst verpflichtet – möchte man zusammenfassend sagen. Sie lädt, stärker vielleicht als andere Kunstformen, zur aktiven Teilhabe, zum Weiter-, Nach- und Wiederbeleben und Vielem mehr ein. Sie provoziert künstlerische / performative Ansätze und Werke, die als solche und als konkrete Archivpraxis gelesen werden können und in ihrer unvorhersehbaren Vielfalt stets neue Möglichkeitsfelder produzieren. Wie tief gerade die künstlerischen Ansätze der Archivierung in der schweizerischen Kulturlandschaft verankert sind, verdeutlichte z.B. der Wandfries des Symposiums, der Informationen, Flyer, Dokumentarisches von knapp 30 Festivals und Performance-Initiativen der Schweiz versammelte, die von Künstlerinnen und Künstlern getragen und/oder lanciert wurden. Auf die Performancekunst, ihr Inklusionspotential und ihre Dialogbereitschaft (Marcel Bleuler) darf man sich verlassen und gespannt sein, wie die Performancekunst sich und ihre Geschichte(n) weiterschreibt.

SUPERFLEX «COPY LIGHT FACTORY»

AN INTERVIEW BY KATHLEEN BÜHLER WITH DANISH ART COLLECTIVE SUPERFLEX (10.10.2018)

Kathleen Bühler: What is the background of *COPY LIGHT FACTORY*?

SUPERFLEX: The first lamp we copied and developed was for an earlier project: *Supercopy/Biogas PH5 Lamp*. It is a copy of the PH5 lamp originally designed by Danish architect Poul Henningsen in 1958. We copied the design and changed the function from electrical to gas in order to create a lamp for people living in areas with no access to electricity. Our interest was to bring the focus back to the original idea by Henningsen, which was to create a lamp with high luminosity that was also affordable for the general population, rather than being an expensive desirable object for the upper class. Such a lamp was therefore built to provide a light source in an area in which there was none. Nonetheless, we ended up receiving a copyright infringement lawsuit from the lamp company that holds the copyrights. Also, factory or manufacture settings are something we have already been engaged with in the past (with *Free Beer* and *Guarana Power* for instance) and continue to do so. Such settings can be understood right away or invite visitors to stay or even to come back for another



visit. Therefore, through engaging the audience in the process of production and distribution of the lamp, this factory set work allows to engage them into the more complex system of copyright and its entailments in our everyday life.

When and in what context did you develop the project?

The *Copy Light Factory* was developed in the context of *Copyshop* (2005). The story initially starts with the concept of *Supercopy*, developed after a period spent in Bangkok working on the *Supergas* project. We became inspired by the dynamics of copy and appropriation methods used in business and urban culture of Bangkok, which lead us to do some experimental works such as the *Supercopy/Biogas PH5 lamp* and *Supercopy/Lacoste* (between 2002 and 2007). In 2005, *Copyshop* came about as the name of a shop that also served as an information forum investigating the phenomenon of copying while offering products that challenge the idea of intellectual property as it prevails within the current economic order. It can be modified originals, improved copies, political anti-brands, that eventually become new originals after being taken up by users. Within such a context, *Copy Light Factory* discusses the control of value in the market through the processes of production and distribution in order to communicate the problems of copyright using famous designs of lamps. During all these years of investigating the concept of copyright and its implications in society, we were confronted with the power of copyright and trademark systems when we were accused of copyright infringement. This made us think about such systems and react to them. We have since used the language and methods of the copyright empire but turned these upside down, as, in our understanding, intellectual property law is based on an ideology and language that is constantly forming, therefore in need to be continuously challenged. We believe in the idea of «if value, then copy» and are more interested in an open culture than in protecting rights. We find that making proposals and models is the most effective way for us in this particular context in which we have chosen to work, to make a difference. Therefore, *Copy Light Factory* is a model that enables you to question the fundamental nature of rights and plays at the same time with your desire for good design and objects.

Where and when has it been shown so far?

Copy Light Factory has been exhibited in many places around the world, including:

SUPERFLEX, Copy Light Factory, 2008, Installationsansicht zu Beginn der Ausstellung, Foto: Dominique Uldry

2008: «If value, then copy», solo exhibition, Artspace, Auckland (New Zealand)

2009: «Winter Light», group exhibition, 1301PE, Los Angeles (CA, USA)

2010: «Philagrafika 2010: The Graphic Unconscious», Group exhibition, Philagrafika, Tyler School of Art, Temple University, Philadelphia (PA, USA); «Manufacturing Today», group exhibition, Kulturbunker Dora, Trondheim (Norway); «Fair Use: Information Piracy and Creative Commons in Art and Design», group exhibition, Glass Curtain Gallery, Columbia College, Chicago (IL, USA)

2011: «Modern Times Forever», solo exhibition, Jousse-Entreprise, Paris (France)

2012: «Salons. Convivialité, Écologie et Vie Pratique», group exhibition, Domaine départemental de Chamarande - Centre d'art contemporain, Chamarande (France); «Print/Out», group exhibition, MoMA Museum of Modern Art, New York (NY, USA)

2013: «Working Title: A Retrospective Curated by XXXXXXXXX», solo exhibition, Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen (Denmark); «Ways of working: the incidental object», group exhibition, Fondazione Merz, Turin (Italy); «The Corrupt Show and the Speculative Machine», solo exhibition, Fundación Jumex, Mexico City (Mexico)

2016: «On Repeat: The Disruptive Copy», group exhibition, Te Uru Waitakere Contemporary Gallery, Auckland (New Zealand); «It is Permitted to Permit», Museum of Tomorrow, solo exhibition, Rio De Janeiro (Brazil)

2017: «SUPERFLEX at Tate Exchange», event, Tate Modern, London (UK)

Does the project always work in the same way, no matter where you show it? Or is there a difference in the reception if you show it in an institution?

The work is participatory of course, no matter where it is exhibited and it works the same way as an active manual or as we call it «tool». With *Copy Light Factory* in particular, the production, the dismantling and the distribution (via an auction) of the lamps at the closing of the exhibition becomes an active engagement with the public. However, there are differences from one exhibition to another, depending on how the institution and how the people engage with the work. Differences can also occur due to how the public engages with the topic and the context within which the work is displayed. For instance, in a group show or a solo exhibition, the reception may differ. Moreover, the way the curator has framed the work naturally defines the reception.

For instance, *Copy Light/Factory* was part of the group show «Print/Out» (2012) at MoMA New York alongside other

artists' works. The curatorial framework was related to the print-making field and print as a medium for experimenting with appropriation; whereas in Kunsthall Charlottenborg, the work was displayed in a solo exhibition in which it has been picked up by one of the eight curators, therefore acquired a different meaning in the way it was put together with other of our artworks. Hilde Teerlinck's curatorial choice was driven by his interest in copies, copyright and interactive workshops through which (re)creation can be made in collaboration with the public.

Where there surprises for you, in how people reacted to the piece? Lessons learned?

The main lesson learned from the several times this work has been exhibited is that we have to pay more attention to people's understanding of their participation to the workshop. This means that we need to make sure that they clearly understand they are being part of an actual production chain and that the work they contribute to producing is going to be in display. Indeed, we have noticed that often when people can engage with this work in an art institution they do it playfully and creatively, without following the manual provided. In other words, we learned that there is an element of quality check we needed to introduce in order to make sure that the participants are fully aware of their role: in a way, they are also a labor force when taking part in the workshop.

How would you formulate the value-issue in regard to this work?

It is implicit in the idea of the work as it questions and

challenges the concepts of copyright and trademark. The quality or value regarding this work is often understood by the participants who take part in the workshop. As they are part of the production of the work that will be eventually auctioned, they are also producers of the value that such work would have in the end, whether intellectual or monetary.

In what way is the work typical for you?

This work is typical in many regards. It is an interactive workshop in which the audience is invited to take part of the production of an original lamp that communicates the problems of the current copyright system. After being constructed, those lamps are hung in the exhibition space as they are made, gradually filling and illuminating the space. In this sense, the visitor/participant never really gets a complete picture of the project until the last day of the show, during which an auction takes place. People can then acquire a work that multiple individuals have produced. The dismantling and distribution of the lamps at the closing of the exhibition becomes an active engagement with the public, who by taking the object with them become partners in questioning and confronting the copyright empire. While the works thereby produced raised issues within the exhibition space, they continue to be discussed in private homes while illuminating the dining table. Although similar to others of our «tools» in the sense that it is not a finished product but rather consists of instructions for doing and calls for participation; *Copy Light Factory* does carry many other specificities, the way it implicitly exposes the contemporary consciousness and our evolving relationship to global consumerism, value and copyright. The way it is investigating through active participation of the public broader questions related to community resources and social relations.

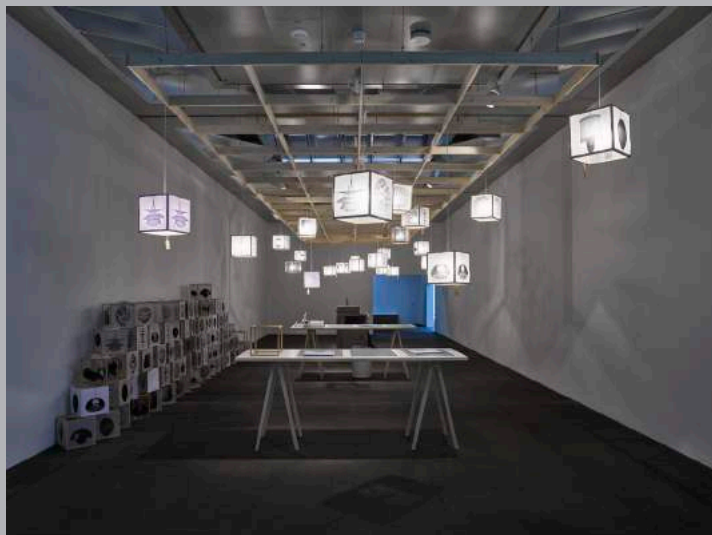
What made you choose this work for the «République Géniale» exhibition which is also a homage to the thinking of Robert Filliou? How does the project relate to Robert Filliou? To which concepts in particular?

Copy Light Factory displays works and working methods that explore and represent the various principles of collective collaboration. Such principles are utilized to deal with an economic system from which all elements of production, distribution and use are involved. Thereby the workshop becomes a production site of value. The idea developed by French artist Robert Filliou of teaching and learning through

art is clearly related to the concept of the workshop format and active participation of the public. *Copy Light Factory* is illustrative of how collectively practicing art can be an efficient way to challenge certain issues while involving the audience, as well as a way to practice and present - as Filliou claimed. In this way, the work can be seen as a platform offering insights on various topics and allowing exchange of artistic skills through interactive participation. This work therefore relates to the value system that Robert Filliou has engaged and working with: the collective power and the potential in working together.

Did you know about his poetic economy-principle?

Yes. Bjornstjerne Christiansen knew Robert Filliou professionally and personally, as he collaborated with his father Henning Christiansen since 1969. One of their famous collaborations took place under the framework of «poetical economy». It is a sound sculpture called *Seelenhaus for Robert Filliou* in the shape of a green plexiglass house containing a speaker playing a sound work originally performed by Henning Christiansen and Robert Filliou.



SUPERFLEX, Copy Light Factory, 2008, Installationsansicht am Ende der Ausstellung, Foto: Dominique Uldry

KW
45/46

TEACHING & LEARNING

POÏPOÏDROM / STUDIOLO 3

**Di – Fr, 06. – 09.11.,
13h00 – 17h00**

S. 124 HKB/MA CAP: FAITES VOS JEUX
Leo Hofmann, Ernestyna Orlowska,
Marco Teubner, Jörn J. Burmester,
Dorte Wium

POÏPOÏDROM

Mi 07.11., 10h15 – 16h45

S. 73 BAUEN IN DEN ALPEN: KLIMA UND
TERRITORIUM (BFH AHB ATELIER
MASTER ARCHITEKTUR HS 18)
Hanspeter Bürgi, Lukas Huggenberger,
Denise Ulrich, Markus Zimmermann,
Studierende der BFH AHB

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Mi 07.11., 15h00 – 15h30

S. 73, 125 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Viola Klein – Violine (Studierende
HKB/MA Music Performance)

STUDIOLO 4

Fr 09.11., 10h00 – 13h00

S. 125 HKB Y-PROJEKT «ON AIR»
Valerian Maly, Studierende der HKB

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Fr 09.11., 15h00 – 15h30

S. 73 RE*HEAR*SE - PRACTICE!
PRACTICE! PRACTICE!
Maria Fernanda Rodriguez Berna –
Bassklarinette/Vokal (Studierende
HKB/MA Music Performance)

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Fr 09.11., 15h00 – 17h00

SEMINAR «AGENCY. REFLEXIONEN
ÜBER AUSSTELLUNGS- UND
KUNSTPRAXIS HEUTE»
Linda Schädler, Daniel Hauser,
Kathleen Bühler, Paula Sansano, U5,
Marie-Antoinette Chiarenza,
Studierende der ETH Zürich

POÏPOÏDROM

Di 13.11., 19h00 – 20h00

S. 141 REFLEXION: öffentliches Abschluss-
gespräch mit dem Kuratorium

LIVE ART

STUDIOLO 1

**Di – So, 06. – 11.11.,
10h00 – 17h00**

S. 125 INSTALLATION: FINAL TOUCHES
Christoph Studer-Harper

POÏPOÏDROM

Sa 10.11., 12h00 – 13h00

L'IMMORTELLE MORT DU MONDE N°3
Valentine Verhaeghe, Michel
Collet, Guillaume André, André
Eric Létourneau, Michaela Wendt,
Klara Schilliger, Alizia Velazquez,
Emile van Helletutte, Shu Yue Zhao

STUDIOLO 1

Sa 10.11., 13h00 – 14h00

S. 125 JUST BECAUSE YOU CAN DO
SOMETHING DOESN'T MEAN
YOU HAVE TO
Christoph Studer-Harper

POÏPOÏDROM

Sa 10.11., 14h00 – 15h00

S. 128 METEOROS
Agnes Meyer-Brandis

POÏPOÏDROM UND VOR DEM KMB

Sa 10.11., 15h00 – 15h45

S. 129 MAPS OF DISAPPEARANCE
Max Hanisch

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE / POÏPOÏDROM

So 11.11., 11h11 – 22h22

S. 130 DAS DICKE ENDE... NICHTS WAS BLEIBT-
EIN 11-STÜNDIGES FINALE
Florian Feigl, Jörn J. Burmester,
Dolanbay, Essi Kausalainen, John Court,
Gisela Hochuli, Nicolas Galeazzi

AUSSTELLUNGSRAUM SUPERFLEX

So 11.11., 15h00 – 16h00

S. 139 COPY LIGHT FACTORY. VERSTEIGERUNG
DER DESIGN-LAMPEN
Bernhard Bischoff

VER MITT LUNG

IN DER RÉPUBLIQUE GÉNIALE

Di 06.11., 19h00
ÖFFENTLICHE FÜHRUNG
Cornelia Klein

EAT ART

EAT ART CORNER

Sa 10.11., 10h00 – 17h00

So 11.11., 10h00 – 22h30

S. 140 EAT ART: INTERVENTIONS CULINAIRES
(HKB/MA KUNST UND VERMITTLUNG)
Andrea Rickhaus und Ksenia Sadilova

HKB/MA CAP: FAITES VOS JEUX!

LEO HOFMANN, ERNESTYNA ORLOWSKA, MARCO TEUBNER,
JOERN J. BURMESTER, DORTE WIUM, STUDIERENDE DER HKB

Faites vos jeux! Über ein Spiellabor mit Spielanweisungen, gezinkten Karten und zeitgemässen Games. Ausgewählte zeitgenössische Performance-Praktiken werden auf ihre Spielweisen und Spielpraktiken hin befragt und Künstler*innen eingeladen, sich in ihre Karten schauen zu lassen.

Dienstag: Marco Teubner

Mittwoch: Ernestyna Orlowska

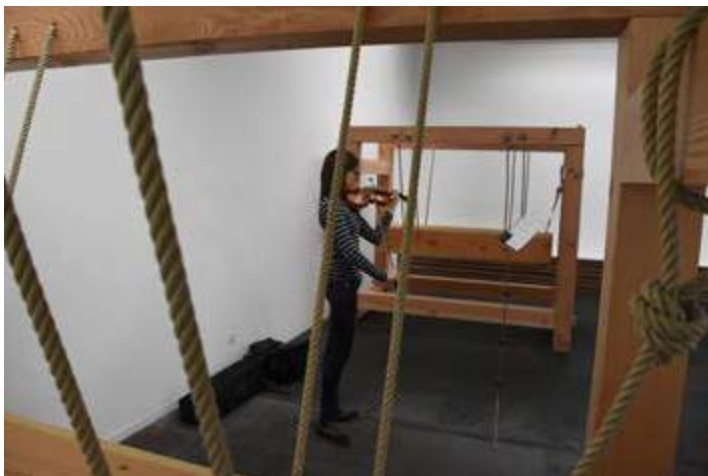
Donnerstag: Leo Hofmann

Freitag: Joern J. Burmester und Dorte Wium



RE*HEAR*SE – PRACTICE! PRACTICE! PRACTICE!

STUDIERENDE HKB/MA MUSIC PERFORMANCE



Viola Klein übt Violine inmitten der Installation *Final Touches* von Christoph Studer-Harper, 07.11.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

HKB Y-PROJEKT: ON AIR

VALERIAN MALY, MAGDALENA NADOLSKA, SERAINA RENZ, FRIEDER BUTZMAN, GEORG HÄSLER SANSANO, STUDIERENDE DER HKB, RADIO RABE

«Der Geburtstag der Kunst wird mit dem Art's Birthday am 17. Januar 2019 gefeiert. Bei dem Tag handelt es sich um den 1963 vom französischen Fluxus-Künstler Robert Filliou willkürlich auf seinen eigenen Geburtstag festgelegten Geburtstag der Kunst. Diesen legte er somit auf den 17. Januar fest und, zwar genau eine Million Jahre vor 1963. Der als Hommage an die Kunst gegründete Aktionstag soll die Präsenz der Kunst im täglichen Leben würdigen. Der Tag wird jährlich zelebriert und findet weltweit Resonanz.»

(<http://www.kleiner-kalender.de/event/arts-birthday/89719.html>)

On Air – Broadcasting for Art's Birthday ist ein experimentelles Radio der *République Géniale* – in Vorbereitung auf den 1'000'056. Geburtstag der Kunst, einem Konzept von Robert Filliou.

Radio ist per se an keinen festen Ort gebunden und doch sehr site specific – man denke nur an Abie Nathans berühmten Sender Voice of Peace, der jahrzehntelang von internationalen Gewässern aus den israelischen Musikgeschmack prägte und als eine der Stimmen des Friedens im Nahen Osten galt. Auch die Radiosendungen, die im Projekt entwickelt werden, gehen von einem besonderen Territorium aus auf Sendung: der *République Géniale*. Wie jede Republik braucht auch diese ihre Medien.

Radio gilt gemeinhin als seriös. Dass dies aber nicht im Medium selbst begründet liegt, sondern an Gesetzen, die in den meisten Demokratien gelten, wird gegenwärtig immer deutlicher. Seit etwa in den USA keine ausgeglichene politische Berichterstattung mehr gesetzlich vorgeschrieben ist, sind Propaganda und Fake News Tür und Tor geöffnet.

Broadcasting for Art's Birthday geht Radio aus der künstlerischen Perspektive an. Wenn die Kunst – wie Robert Filliou es behauptet hat – am 17. Januar wieder einmal Geburtstag hat, werden ihr die entstandenen Sendungen als Geschenk dargebracht. Wie viel dabei Fake ist, wird sich zeigen. Sicher kein Schwindel sind die Gäste: Georg Häslar Sansano wird am Beispiel von Büro Belgrad zeigen, wie man einer unfreien Medienlandschaft Sand ins Getriebe streut, indem altmodischer Journalismus mit sozialen Medien transdisziplinär kombiniert wird. Frieder Butzmann wiederum ist bekannt für seine experimentellen Radiofeatures. Mit ihm werden die Möglichkeiten des Mediums Radio als Kunstform ausgelotet.

JUST BECAUSE YOU CAN DO SOMETHING DOESN'T MEAN YOU HAVE TO

CHRISTOPH STUDER-HARPER

Die Installation mit zwei massiven Rammböcken an der Museumswand, einem Paravent und feinst gedrechseltem Schlagwerk erfährt nicht nur anhand der Performance selbst, sondern auch beim Betrachten der feinst geschliffenen Hölzer und der gesetzten und nicht gesetzten «Fährten» eine Statuswechsel: Ein ganz körperlich gesetztes Reflektieren über Kräfte, Haut und Wunden an Körper, Objekt und architektonischem Bau.



Christoph Studer-Harper, *Final Touches*, Installation, Fotos: Christoph Studer-Harper

Homoerotik und Hodler

NACH EINEM GESPRÄCH ZWISCHEN CHRISTOPH
STUDER-HARPER UND CLAUDIA BARTH

Seine Installation *Final Touches* in der *République Géniale*:
Zwei massive Holz Strukturen
selbst gefertigtes Werkzeug
(oder Spielzeug?)
Seile
weisse Kleidung.

Wir zwischen den beiden Strukturen.

Der aufgehängte Score bestätigt, wofür ich nicht lange
brauche um zu verstehen:
Das Werkzeug das dort hängt,
wird gebraucht um eine der Strukturen
sich selber zu bearbeiten,
nein, nicht ich mich selber,
er sich selber.

Eine weitere Performance über Schmerzen,
Durchhaltevermögen und Körper?
Vielleicht, aber ich glaube es ist ein bisschen komplizierter,
zum Glück.

Die Ästhetik der ganzen Installation lässt mich an die BDSM
und Fetischkultur denken.
Kein Leder, kein Metall, kein Latex, aber Holz.
Holz und eine sehr alte, traditionelle Technik dieses



zu behandeln und zu verstreben.
Während ich dies schreibe steigt eine Erinnerung an meinen
Grossvater in mir auf:
mein Grossvater wie er Holzpfähle in die zu umzäunende
Weide schlägt.
Die starken Hände eines Bauern.
Das einfache ländliche Leben das er lebte.
Seine Offenheit
seine Zärtlichkeit
seine Liebe für alles Lebende.

Holz das stark und verletzlich zugleich ist.
Holz das lebt und die Spuren der Zeit in sich trägt.
Holz das sich bewegt, die Farbe ändert.
Holz das mich schützt.

Holz das eine Tonne wiegt.
Holz das bricht.
Holz das schwimmt.
Holz das sinkt.
Holz das brennt.
Holz das riecht.
Holz das bearbeitet ist.
Holz das unbearbeitet ist.
Holz das sensibel ist.
Holz das warm ist.

Buche, Esche, Fichte, Ahorn, Kirsche

Schmerz ist nicht im Vordergrund
Spuren sind es.

Christoph Studer-Harper, *Just because you can do something doesn't mean you have to*, Performance, 10.11.2018, Fotos: Sabine Burger



Spuren von Holz
Spuren von Seilen
Spuren von Ideen
Spuren von Davor
Spuren von Danach
Spuren von Verletzlichkeit
Spuren von Tradition
Spuren von Vorfahren
Spuren von Körpern
Spuren auf einem Körper
Spuren auf einer Struktur
Spuren auf einem Experiment
Spuren auf der Wand

Spuren auf dem Boden
Spuren auf den Kleidern
Spuren auf seinen Rippen
Spuren in seinem Rachen
Spuren in meinen Gedanken
Spuren in der Luft
Spuren auf Spuren
Spuren / keine Spuren

Schmerz ist nicht im Vordergrund.

Safety und Consensus sind es:
Ernsthafte Neugierde an dem Begehren des/r Anderen

Ich zitiere den Künstler:
«Stark und verletzlich
Homoerotik und Hodler
Sensible Maskulinität»

Nur Gegensätze, wenn wir sie dazu machen.

Text: Claudia Barth

Christoph Studer-Harper, *Just because you can do something doesn't mean you have to*, Performance, 10.11.2018, Fotos: Sabine Burger

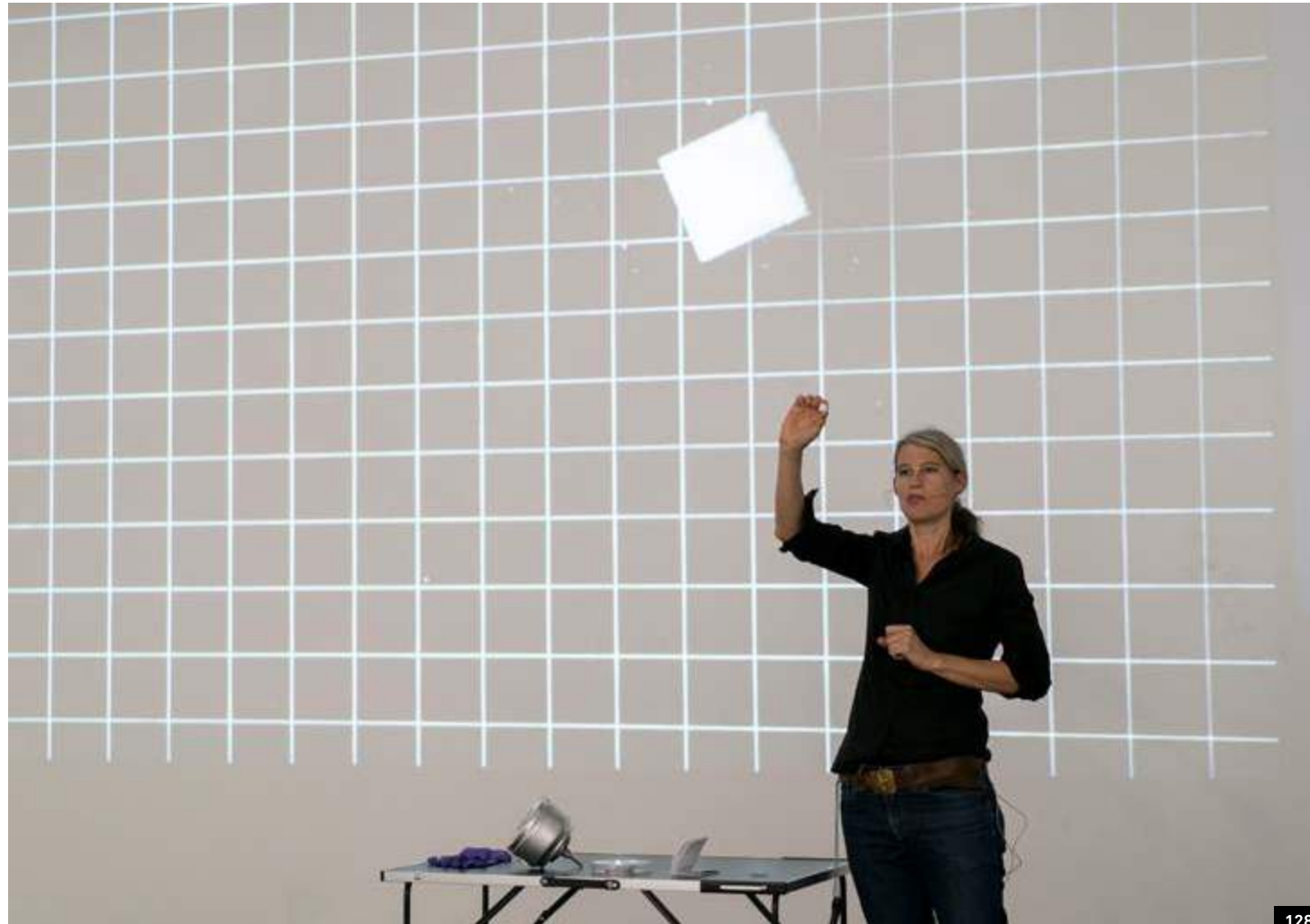


METEOROS

AGNES MEYER-BRANDIS

Die Lecture Performance *Meteoros* widmet sich Objekten der Luft und ihren verschiedenen Schichten und Geschichten. Sie untersucht Dinge und Momente, die metaphorisch und real zwischen dem Fallen und dem Schweben oszillieren. Niedergegangene Sterne, Weltraumschrott, interstellarer Staub, Gravitationsstörungen, Meteoritenkrater und Unsichtbares, mittels Elektronenmikroskopen und Weltraumteleskopen gemessenes, finden sich im Randbereich der bekannten und erforschten Welt und somit auch den Randbereichen dessen, was als Realität definiert wird.

Agnes Meyer-Brandis, *Meteoros*, 10.11.2018, Fotos: Sabine Burger



MAPS OF DISAPPEARANCE

MAXIMILIAN HANISCH (HKB/MA THEATRE EXPANDED)

Für die Performance *Maps of disappearance* setzt sich Regisseur und Performer Maximilian Hanisch eine unmögliche Aufgabe: Er sammelt alle Methoden, die den menschlichen Körper von der Anwesenheit zur Abwesenheit bringen. Systematisch geordnet, entsteht hierbei ein Archiv des Verschwindens. Auf diese Sammlung greift er zurück und startet den Versuch selbst vor den Augen des Publikums zu verschwinden. Eine Anleitung zum Verschwinden und zum Sichtbarbleiben.

Maps of disappearance ist die praktische Masterthesis von Maximilian Hanisch.



Maximilian Hanisch, *Maps of disappearance*, 10.11.2018, Fotos: Sabine Burger





DAS DICKE ENDE... NICHTS WAS BLEIBT – EIN 11-STÜNDIGES FINALE, 11H11 – 22H22

FLORIAN FEIGL, JÖRN J. BURMESTER & GUESTS



Burmester & Feigl verlieren den Boden unter den Füßen, organisieren die Zeit nach Farben, lassen Jungfrauen schweben und fangen ein Einhorn. Ihre internationalen Transformationsspezialist*innen dehnen, verdichten und zersetzen die Zeit, verdunkeln und durchleuchten die Museumsräume mit magischen Akten.

Alles hat ein Ende, sogar die *République Géniale*. Am Sonntag, dem 11.11. laden Burmester & Feigl ab 11:11 Uhr zum letzten Besuch ein. Und weil eh bald alles aus ist, gehört der letzte Tag den Experten für das Vergängliche in der Kunst. Zum Finale baut das kuratorische Duo, bestehend aus den Berliner Performern Jörn J. Burmester und Florian Feigl, zusammen mit internationalen Performancekünstler*innen einen Parcours der Transformationen.

In einer elfstündigen Dauerperformance bearbeiten sie gemeinsam alle Räume der *République Géniale*, dehnen, verdichten und zersetzen die Zeit, verdunkeln und durchleuchten die Museumsräume mit magischen Akten und Aktionen, Prozessen und Prozessionen. Auf einer riesigen Leinwand entsteht ein Bild ohne Farben, auf Podesten steppen Zierpflanzen, ein geheimnisvoller Sack schleppt sich durch die Säle, Kopien und Fälschungen werden angefertigt und beim *ReMaKaDo* spielen die Besucher mit Gartengeräten Riesen-Mikado.

Von und mit Jörn J. Burmester (Deutschland/Dänemark), Florian Feigl (Deutschland), Dolanbay (Türkei/Deutschland), Essi Kausalainen (Finnland), John Court (UK/Finnland), Gisela Hochuli (Schweiz), Nicolas Galeazzi (Schweiz) sowie Dorte Wium und Ronja Wium (Dänemark).



Maximilian Hanisch, *Maps of disappearance*, 10.11.2018, Fotos: Sabine Burger

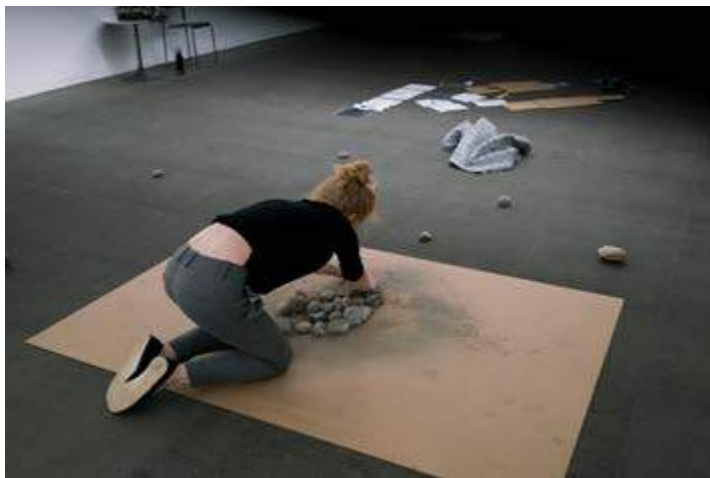


Dorte Wium & Ronja Wium, *ReMaKaDo*, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger

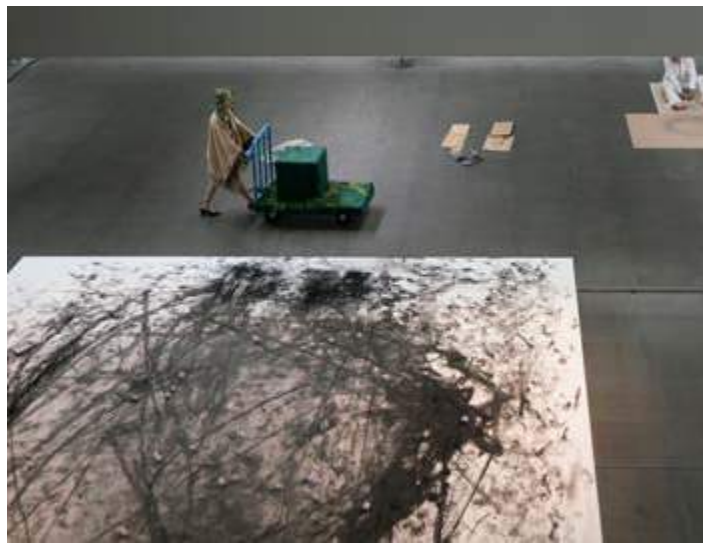


Gisela Hochuli, *Mantel, Steine, Karton*, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger

Gisela Hochuli & Marc Schaffroth, *es wäre möglich, es könnte anders sein*, 11.11.2018, Foto: Sabine Burger



Essi Kausalainen, *Cuckoo*, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger



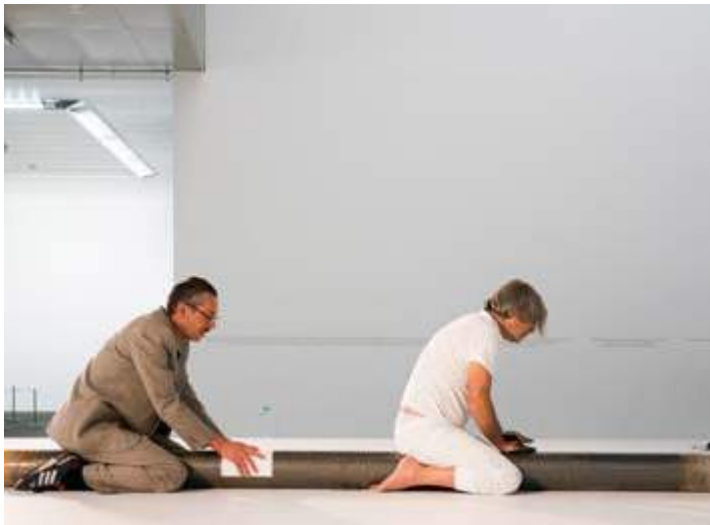


Nicolas Y Galeazzi, *A Common Copyshop*, 11.11.2018,
Fotos: Sabine Burger

Fotos: Sabine Burger



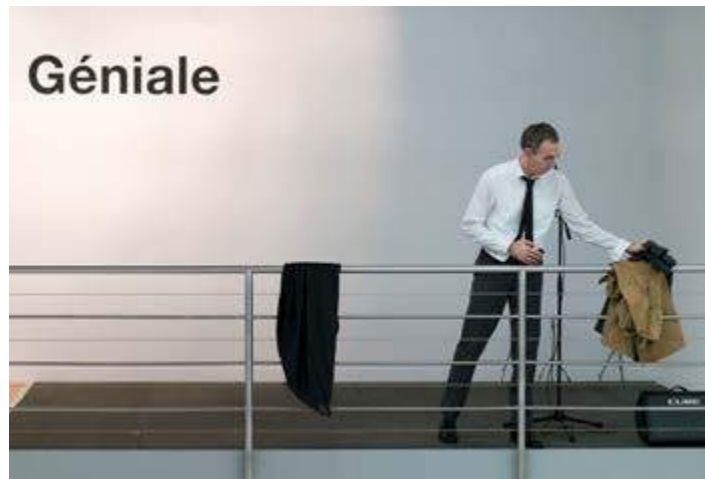
Jörn Burmester, Gisela Hochuli. Foto: Sabine Burger



Nicolas Y Galeazzi, Dolanbay. Foto: Sabine Burger



Fotos: Sabine Burger



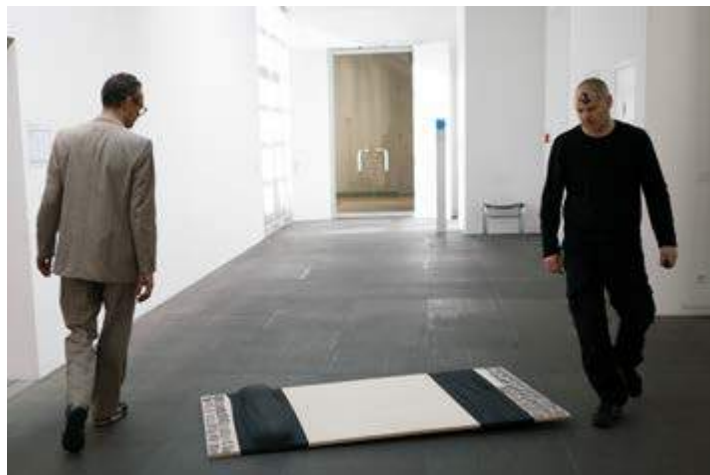
Florian Feigl, *Sack*, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger





Dolanbay, *an untitled doing*, BERN 2018, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger





John Court, Brett, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger





Jörn Burmester, *Kohle*, 11.11.2018, Fotos: Sabine Burger



SUPERFLEX – COPY LIGHT FACTORY: VERSTEIGERUNG DER DESIGN-LAMPEN

SUPERFLEX (DK), BERNHARD BISCHOFF (AUKTIONATOR, BERN)

Die Künstlergruppe SUPERFLEX ist bekannt für ihre spielerischen und subversiven Analysen von ökonomischen und gesellschaftlichen Strukturen. Sie betrachten ihre Werke als Werkzeuge mit denen das Publikum seinen eigenen

Auktionator Bernhard Bischoff versteigert die von den Besucher*innen hergestellten Lampen. Foto: Sabine Burger

sozialen und wirtschaftlichen Kontext beeinflussen kann. Dabei sensibilisiert SUPERFLEX auch für die gängige Handhabung von Copyright, Urheber- und Markenrecht. In *Copy Light Factory* sind die Besucher*innen aufgerufen unter Anleitung Design-Lampen herzustellen.

Am letzten Tag der *République Géniale* werden die Lampen durch den Berner Auktionator Bernhard Bischoff versteigert.

Das Auktionsergebnis wurde als Teil des Kunstwerkes im Auftrag von SUPERFLEX an Electronic Frontier Foundation (www.eff.org) überwiesen. Dies ist eine führende Nonprofit-Organisation, welche die bürgerlichen Freiheit in der digitalen Welt verteidigt. Sie wurde 1990 gegründet und tritt – nach eigener Darstellung – für Datenschutz, freie Meinungsäußerung und Innovation ein.

Fotos: Sabine Burger



EAT ART: INTERVENTIONS CULINAIRES

ANDREA RICKHAUS, KSENIA SADILOVA
(HKB/MA KUNST UND VERMITTLUNG)



Andrea Rickhaus, Ksenia Sadilova, *Interventions culinaires*, 10./11.11.2018, Fotos: Sabine Burger



REFLEXION

ÖFFENTLICHES ABSCHLUSSGESPRÄCH MIT DEN KURATOR*INNEN

Die transdisziplinäre *République Géniale* wurde mit viel Erwartungen am 16. August 2018 ausgerufen und hat ihre reichhaltigen Aktivitäten über drei Monate hinweg entfaltet. Am Sonntag 11. November 2018 hat sie endgültig ihre Tore geschlossen. Sie war in dieser Zeit Ausstellungsort, Veranstaltungsort, Archivort, Ort des Austausches und Ort der Reflexion. Bei einem öffentlichen Schlussgespräch zwischen den beteiligten Kuratorinnen und Kuratoren am 13. November 2018 im Kunstmuseum Bern wurde Bilanz gezogen.

Als zentrales Motto von Robert Filliou galt in der *République Géniale* die «création permanente» also die Vorstellung, dass ein kreativer Prozess nie zu Ende ist, sich einfach immer neu konstituiert und transformiert. So bestand für Valerian Maly die Chance des Projektes gerade darin, dass Robert Filliou als Poet und Philosoph «tolle Spuren gelegt hat, welche die Kurator*innen weitergedacht haben.» Bis zum letzten Tag haben Prozesse und Transformationen von unterschiedlicher Intensität stattgefunden: ruhige, laute und auch leise Ereignisse. Der Plan des Kunstmuseum Bern, sich selbst durch dieses experimentelle Projekt infrage zu stellen und sich ein Stück weit «neu zu denken», hat sich erfüllt. Die *République Géniale* liess niemanden kalt. Es gab erboste Zuschriften und enthusiastisches Lob.

Trotz der generalstabsmässigen Planung zeigte sich immer wieder, dass die Intuition in diesem Projekt eine wichtige



Kraft war. Auf sie hatte schon Robert Filliou immer vertraut. Ausserdem haben sich erst beim Aufbau und während des laufenden Programms diagonale Verbindungen offenbart. Gewisse wurden geplant, andere fielen den Kurator*innen in den Schoss. Das definiert die Rolle der planenden Kurator*innen so, wie Paula Sansano bemerkte, «dass man natürlich ein Umfeld schafft, dass solche Dinge begünstigt.» Durch die Mischung aus Offenheit und Präzision in der Planung kann im besten Fall ein «Möglichkeitsraum» geschaffen werden, der die *République Géniale* sein wollte. Es brauchte daher Mut, das Museum leer zu räumen, um damit Felder und Potenziale zu öffnen, die beispielsweise mit Martin Hubermans ephemeren architektonischen Strukturen zum Ausdruck kamen.

Als Pluspunkt empfand es Seraina Renz, dass die Denkarbeit an den Begriffen gefordert wurde: «Wir haben bestimmte Begriffe wie *Partizipation* bewusst vermieden, weil sie schon so belastet sind», überraschenderweise waren «die etwas angestaubten Begriffe aus den 1960er Jahre geeigneter. Heute spricht ja niemand mehr von «Genie» oder «genial». Der Geniebegriff ist vollkommen dekonstruiert, den darf man eigentlich nicht verwenden. Und wir haben ihn uns provokant auf die Fahne geschrieben, um zu schauen, was er auslösen kann (...) *Republik* hat heute wieder eine Bedeutung und trotzdem haben wir Schlagworte wie *Demokratie* oder *Krise* umgehen können.»

Vermisst hat Valerian Maly die Echowirkung von der lokalen Kunstszene. Zwar war das Publikum der Dampfzentrale auch im Kunstmuseum zu Gast, doch fehlten die lokalen Künstler*innen, welche nach der Vernissage nicht mehr häufig zu sehen waren. Es stellte sich die Frage, ob es nicht genau ein Auftrag des Hauptstadt Kulturfonds war, über das Lokale hinaus zu wirken, zumal die lokalen Institutionen HKB, Dampfzentrale und Kunstmuseum Bern schon eingebunden waren? Denn es waren Fachhoch- und Berufsschulen aus der ganzen Schweiz zu Gast. Für Sarah Merten zeigte gerade dies das provozierende Potenzial der *République Géniale* und bestätigte die Absicht des Kunstmuseums, seine konventionelle Rolle durch dieses Projekt infrage zu stellen.



Zum Abschluss spielt das HKB Percussion-Sextett unter der Leitung von Brian Archinal Auszüge aus Michael Gordon: *Timber*, 13.11.2018, Foto: Kunstmuseum Bern

Die allerletzte Veranstaltung der *République Géniale*: Die Kuratorinnen und Kuratoren ziehen Bilanz, 13.11.2018, Fotos: Kunstmuseum Bern

Die vereinzelt geäusserte Kritik am Kunstmuseum, wie Valerian Maly berichtete, dass es sich mit dem Etikett der «ständigen Kreation» ein unrechtmässiges Etikett anhefte, widerspiegelt nach Meinung von Sarah Merten einen Versuch, das Kunstmuseum in seine Schranken zu verweisen: «Offenbar darf nicht sein, dass eine Institution wie diese, ein solches Projekt macht. Das war offenbar die Provokation. Wenn die *République Géniale* in einem Offspace oder einer Kunsthalle stattgefunden hätte, hätte das wohl niemand kritisiert.» Dabei hatte die *République Géniale* gemäss Meret Arnold im Kunstmuseum Bern eine ganz andere Wirkung als in einem Offspace oder einer Kunsthalle: «Es lebt ja auch davon, dass es im Museum stattfindet, wo sonst vielleicht auch Ausstellungen zu sehen sind, die eher dem Meisterwerk huldigen», wie das schon Filliou kritisiert hatte. «Man kommt hier rein und weiss eigentlich nicht, wo man sich genau befindet und was passiert. Diese Undeterminiertheit funktioniert gerade im Kunstmuseum besonders gut.»

Durchgehend anspruchsvoll war es, die Komplexität dieses Projektes zu vermitteln. Sei es nun an der Museumskasse, bei der Auskunft für Besucher*innen oder sei es auf der Website oder in den Social Media-Kanälen. Es zeigte sich als sehr schwierig, das Projekt und seine Vielschichtigkeit in nur wenige Sätze zu fassen. Gleichzeitig schien sich darin nochmals die Radikalität und Widerständigkeit Robert Fillious zu spiegeln. Es zeigte sich, dass man vorbeikommen musste, um es selbst zu erleben, weil weder Online-Filmchen, noch Fotos noch Texte die enorme atmosphärische Dichte des Gesamten wiedergeben können. Für Paula Sansano zeigte sich in der punktuellen Kritik an der Kommunikation ein zeittypisches Problem unserer Zeit, die fehlende Zeit. Obwohl man nicht einmal lange kommen muss, «sondern man kommt schnell vorbei, schaut einmal rein – wie wenn man ins Yoga ginge – und geht dann wieder. Dieses Verhalten ist konträr zu unserem sonstigen Kulturkonsum. Da bräuchte es wirklich ein *Teaching & Learning*. Ich kann tatsächlich schnell hier noch einen Schlenker machen, höre ein paar tönenden Hölzern zu und dann bin ich beseelt. So wie wenn ich einen Sonnenstrahl auf der Nase spüre.»

Roger Ziegler fragte sich, wie die Neugier des Publikums noch mehr hätte gereizt werden können – eine immer wiederkehrende Frage bei jedem Ausstellungsprojekt – ? Denn war die Leere im Kunstmuseum für die einen ein «Möglichkeitsraum» (Paula Sansano), so war es für den professionellen Konzertveranstalter ein Graus: «Das Schlimmste, was mir passieren kann, ist, dass es

hintereinander zwei Konzerte mit fast keinen Leuten gibt. Dann bleiben mir auch die anderen Leute weg. Weil es sich rumspricht.» Dennoch gab Anneli Binder zu bedenken, dass es äusserst anspruchsvoll war, die beiden Institutionen Dampfzentrale und Kunstmuseum Bern gemeinsam auf Kurs zu bringen, denn «die Dampfzentrale ist Expertin in Öffentlichkeitsarbeit für Events. Das Kunstmuseum ist super darin Ausstellungen publik zu machen. Das hat eine ganz andere Logik, wie wir mit Öffentlichkeitsarbeit institutionell umgehen.»

Die eindrücklichen rund 16'000 Besucher*innen beweisen, dass keinesfalls von einem Misserfolg gesprochen werden kann. Dennoch war das Projekt in diesem Sinne «sperrig», dass gemäss Kathleen Bühler «genau diese Art von schwebendem Zustand, diese Poesie und auch dieser Abgrund, nicht einfach zu konsumieren sind. Wir haben versucht, diesen Moment zu schaffen, wo etwas passieren kann. Es muss nicht, es kann im Kopf bleiben.»

Dabei waren es genau die einzigartigen, zauberhaften Momente, welche gemäss Valerian Maly zählen, «als hier eine Architekturbesprechung stattfand und plötzlich eine Akkordeonistin reinkommt, sich in die Ecke setzt und zu spielen beginnt. *Bauen in den Alpen* hier vorne und hinten ein Instrument, das mit der Alpenmusik zu tun hat und sie spielt ein ganz strenges Minimal-Stück das irgendwie auch wieder mit Architektur zu tun hat. Das waren für mich diese Sachen, die ganz wunderbar waren.»



Für Anneli Binder gehörte zu den Sternstunden, dass in der *République Géniale* Menschen waren «die ich sonst in der Dampfzentrale nicht sehe. Die nicht aus dem Bühnen- oder Tanzbereich kommen, mit denen wir auf einmal eine Art ad hoc-Choreografie auf der Plattform gemacht haben. Das sind so Momente, die ich ganz wertvoll finde. Oder wenn ich hier war und nur kurz an der Tür stand und mich dann Besuchende fragen: «was ist denn hier los, wo sind die Gemälde?» Leute aus der Tanz- und Konzertszene gingen auch zu anderen Veranstaltungen: «Das ist toll. Das schaffen wir in der Dampfzentrale nicht so einfach. Aber es spricht wieder dafür, dass es so viele Dinge sind. Dass man aus einem Blickwinkel sagen kann «mal fait» und ich aber sagen muss, dass Leute, die sich für Tanz interessieren hier die Architektur mitgenommen haben, oder die Bildende Kunst. Grandios, dass die überhaupt da waren. Es war eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und das permanent.» Als die Direktorin des Kunstmuseum Bern einen seitenlangen Brief von einer Besucherin bekommen hatte, die ihr erklärte, weshalb dies keine Kunst sei, was hier passiert, war Kuratorin Kathleen Bühler fast ein wenig stolz: «Denn die Kunstauffassung, mit der wir uns hier beschäftigen, ist doch immerhin bereits wieder fünfzig Jahre alt».

Stimmen aus dem Publikum bestätigten einen regen Besuch der Website und des Blogs, wenn es für den Besuch der Veranstaltungen nicht gereicht hatte. So meinte eine Besucherin: «Wenn man etwas sieht, das man zwar verpasst hat, dann denkt man, oh Mist das war ja sehr wahrscheinlich toll. Das ging mir beispielsweise bei den Symposien und den Performances so. Das hat mich sehr gereut.» Im Anschluss an die Ausstellung wird eine Dokumentation aller fotografierten und gefilmten Ereignisse online aufgeschaltet. Denn es entstanden während der *République Géniale* 48 Blogbeiträge mit Erlebnisberichten, Filmen und Fotos, welche alle in die Dokumentation einfließen.

Eine Besucherin unterstrich: «Ich fand es schade für jeden Tag, an dem ich nicht hier war. Wenn ich – weil ich viel im Wallis war – auf der Website gesehen habe, was ich alles verpasse, wurde ich fast traurig. Ich habe wirklich ganz viel mitbekommen für mein Lebensgefühl, für – was ich denke, das Kunst kann. Ich fand es super, wirklich! Und ich will jetzt nicht klagen, weshalb es vorbei ist, sondern ich lass es einfach weiter wachsen und bin dankbar, dass es stattfand.»

IMPRESSUM & DANK

République Géniale 17.08.–11.11.2018

Eine Kooperation von Kunstmuseum Bern und
Dampfzentrale Bern

Idee: Valerian Maly
Kuratorinnen und Kuratoren: Anneli Binder, Kathleen Bühler,
Valerian Maly, Sarah Merten, Seraina Renz, Paula Sansano,
Roger Ziegler
Kuratorische Assistenz Teaching & Learning: Meret Arnold
Assistenz Eat Art: Christoph Studer-Harper
Produktionsleitung: Juliane Seifert
Technische Leitung Programm: Marco Honerkamp
Technische Leitung Ausstellung: René Wochner

Wir bedanken uns für die gute Zusammenarbeit, wertvolle
Mitwirkung und Unterstützung bei: allen Künstlerinnen
und Künstlern, Aareclub Matte Bern, Altersheim Sonnhalde
Burgdorf, Ambühl Werbetechnik AG Mühleberg, Berner
Fachhochschule BFH, BETAX Genossenschaft Bern, Canon
(Schweiz), flagprint AG Liebfeld-Bern, Gerstaecker
Künstlerbedarf Schweiz, Harlequin Floors Berlin, Hostel77,
Hochschule der Künste Bern HKB, Hotel Kreuz, Jober GmbH
Bern, KIBAG Zürich, Kreativhuus GmbH, Mapa-Web Buenos
Aires, Marcel Brändle AG Bern, Pontonierfahrverein Bern,
Radio Rabe, scheyenHolzbau GmbH Rüfenacht, SPITEX
AemmePlus AG, Stucki Bodenbeläge AG Gümligen, Studio
Sansano Architekten ETH SIA Bern, Urs Hungerbühler, Verein
Outdoortech Belp, Wandern-fuer-alle (Informationsstelle für
Ausländerinnen- und Ausländerfragen) Bern, Walther + Müller
Glasbau AG Bern, Werkstatt Urs Gehbauer

Ein grosser Dank für die Unterstützung gilt dem Kanton Bern
sowie unserem langjährigen Partner Credit Suisse.



Kanton Bern
Canton de Berne

CREDIT SUISSE
Partner Kunstmuseum Bern

République Géniale wird unterstützt von

Stiftung GegenwART
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Kultur
Stadt Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

STANLEY THOMAS
JOHNSON
STIFTUNG

die Mobiliar

HKB
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts

BKA

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8–12
3011 Bern
T +41 31 328 09 44
info@kunstmuseumbern.ch

Dampfzentrale Bern
Marzistrasse 47
3005 Bern
T +41 (0)31 310 05 40
info@dampfzentrale.ch

Dokumentation République Géniale

Herausgeberschaft: Kunstmuseum Bern, Dampfzentrale Bern
Redaktion/Lektorat/Korrektorat: Kathleen Bühler,
Myriam Dössegger, Sarah Merten
Gestaltung/Satz: Marie Louise Suter

© 2019 Kunstmuseum Bern, Dampfzentrale Bern
© 2019 für die Texte: bei den Autorinnen und Autoren
© 2019 für die Werke: bei den Künstlerinnen und Künstlern
oder ihren Rechtsnachfolgern
© 2019 für die Abbildungen: bei den Fotografinnen und
Fotografen
Alle Rechte vorbehalten.